

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**



**TESIS DOCTORAL**

**El oro: sustancia y significado. Usos del material  
aúrico en las prácticas artísticas contemporáneas  
(1953-2013)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

**Diana Angoso de Guzmán**

DIRECTORA

**María del Carmen Bernárdez Sanchís**

**Madrid, 2017**



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE  
MADRID

*EL ORO: SUSTANCIA Y SIGNIFICADO.*

*USOS DEL MATERIAL ÁURICO  
EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS [1953-2013]*

Autora: Diana Angoso de Guzmán

Directora: María del Carmen Bernárdez Sanchís

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Volumen I-II

© 2015 de la presente edición: Diana Angoso de Guzmán  
diana.angoso@gmail.com

© 2015 de las reproducciones de las obras, sus autores.

© 2015 de los textos, sus autores

© 2015 de las traducciones, sus autores.

Imagen de portada: Eugènia Balcells, *Homenaje a los elementos*, 2012 (detalle). Cortesía de la artista.

Imagen de la contraportada: Hubert Duprat, *Sin título*, 1993. © Hubert Duprat.

Realización: Negra

Impreso en España. Printed in Spain

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta tesis doctoral pueden reproducirse o transmitirse utilizando medios electrónicos o mecánicos, grabación, información, anulado u otro sistema, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del copyright.

# ÍNDICE

<b>RESUMEN / SUMMARY .....</b>	<b>VII</b>
Resumen .....	IX
Summary.....	XI
 <b>INTRODUCCIÓN .....</b>	 <b>9</b>
Metodologías y marco teórico de la Tesis Doctoral .....	11
Objetivos e hipótesis de la investigación.....	16
Resumen de contenidos.....	20
Agradecimientos.....	22
 <b>CAPÍTULO I. EL ORO EN LA INVESTIGACIÓN HISTÓRICO-ARTÍSTICA:</b>	
<b>UNA APROXIMACIÓN ANTROPOLÓGICA AL MATERIAL.....</b>	<b>23</b>
I.1. BREVE HISTORIA SEMÁNTICA DEL ORO .....	25
I.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN .....	35
 <b>CAPÍTULO II. EL ORO COMO MATERIAL CULTURAL .....</b>	 <b>45</b>
II.1. LAS PROPIEDADES .....	48
Los colores .....	48
El reflejo: oro-espejo, oro-reflejo y auto-reflejo.....	50
La ductilidad y la maleabilidad .....	53
La plasticidad.....	56
La incorruptibilidad .....	57
 II. 2.LAS CUALIDADES .....	58
La belleza .....	58
La perfección .....	61
La pureza .....	62
 II.3. LAS HISTORIAS .....	63
La luz.....	63
Los significados heredados .....	64
Lo sagrado y lo profano: sacras conversaciones .....	66
La muerte .....	68
La transformación .....	69
 <b>CAPÍTULO III. LA NUEVA ALQUIMIA, LA MAGIA Y EL MITO .....</b>	 <b>83</b>
III.1. BREVE INTRODUCCIÓN A LA ALQUIMIA .....	85
La alquimia y los artistas.....	86
La alquimia en el arte del siglo XX .....	87



III.2. LA MAGIA Y EL ORO .....	88
La magia arcaica: Marina Abramovic y Ulay.....	89
La magia de los artistas modernos: las correspondencias.....	91
La magia sanadora: Joseph Beuys y Elena del Rivero.....	94
Sigmar Polke y la “magia negra” .....	102
III.3. EL MITO DE LA EDAD DE ORO Y LA ALQUIMIA .....	104
Jannis Kounellis y la Edad de Oro secular .....	105
El significado del oro en Kounellis .....	106
III.4. LA FÓRMULA DUCHAMPIANA DE ALQUIMIA VS. LA FÓRMULA BUEYSIANA KUNST=KAPITAL .....	110
La fórmula duchampiana de alquimia.....	110
<i>Wandlung</i> : la magia de Beuys .....	113
El pensamiento económico de Beuys.....	117
<b>CAPÍTULO IV. EL ORO COMO VALOR ECONÓMICO .....</b>	<b>129</b>
IV.1. LA NOCIÓN DEL VALOR Y EL ORO.....	131
Varna: El valor relativo del oro.....	134
La perspectiva de Marx: el fetichismo de las mercancías .....	136
La noción mítica del valor: agalma.....	137
La mercantilización del oro .....	138
IV.2. LA HISTORIA ECONÓMICA DEL ORO.....	139
El tiempo de la economía natural .....	140
El oro como medida de valor abstracta .....	144
La disociación moderna del valor y la materialidad .....	148
<b>CAPÍTULO V. EL ORO Y LOS ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS: ENTRE LA ECONOMÍA     Y LA INMATERIALIDAD .....</b>	<b>157</b>
V.1. VACÍOS: YVES KLEIN .....	159
Traslados rituales de inmaterialidad (1959, 1961, 1962).....	159
El ritual kleiniano: interpretaciones antropológicas.....	169
V.2. PESOS Y PRECIOS: PIERO MANZONI .....	174
Vale su peso en oro .....	174
V.3. VALOR Y DESVALOR: EL LINGOTE, <i>BROODTHAERS</i> Y OTROS .....	178
La desvalorización del valor .....	178
Auri sacra fames .....	185

V.4. EL TESORO OCULTO EN LA ASPIRADORA: KARMELO BERMEJO .....	192
La cotización a 1.700 dólares/onza .....	192
El tesoro oculto en la aspiradora.....	194
Un oro útil.....	196
V.5. EL NUEVO DORADO: MIGUEL ÁNGEL ROJAS Y OTROS ARTISTAS	
LATINOAMERICANOS .....	196
El saqueo del oro.....	196
El tesoro de los incas.....	197
<i>El Nuevo Dorado</i> de Miguel Ángel Rojas.....	199
<b>CAPÍTULO VI. NUEVOS SIGNIFICADOS ATRIBUIDOS AL ORO .....</b>	<b>211</b>
VI.1. ESTÉTICA DE LO EFÍMERO .....	213
La ingravidez del oro .....	213
La <i>efimerización</i> del oro .....	216
La temporalidad del monumento .....	220
VI.2. LA DESUBLIMACIÓN DEL ARTE (O LA DEVALUACIÓN DEL ORO) .....	225
VI.3. ESTÉTICA DEL ARTIFICIO .....	228
El oro extravagante de Terence Koh. ....	228
El artificio en James Lee Byars. ....	232
El artificio con humor: del oro falso a la falsedad del oro .....	233
VI.4. NUEVAS METÁFORAS: EL EROTISMO Y EL CUERPO ENFERMO .....	235
El sabor del oro: Roni Horn .....	236
Memorias sensoriales: Félix González Torres .....	240
Sudar oro: Dora García .....	242
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>259</b>
<b>APÉNDICES .....</b>	<b>265</b>
1. Cronología de exposiciones sobre el oro .....	267
2. Artistas .....	275
3. Entrevistas a los artistas realizadas por la autora .....	285
4. Entrevistas publicadas de artistas.....	331
5. Escritos de artistas. ....	351
6. Documentos audiovisuales de artistas .....	371
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>375</b>
<b>ÍNDICE DE IMÁGENES .....</b>	<b>415</b>



# ORRO

## **RESUMEN / SUMMARY**



## RESUMEN

*Oro. Sustancia y significado. Usos del material áurico en las prácticas artísticas contemporáneas. [1953-2013].*

Esta tesis doctoral se enmarca en una línea metodológica que sitúa la materialidad en primer plano, participe de los Nuevos Materialismos que recogen el amplio debate surgido a partir de la emancipación de la materia en los últimos años. Nuestra investigación surgió a partir de la experiencia directa con el material áurico; atraídos por sus cualidades frágiles, observamos su cada vez más extendida presencia en las creaciones contemporáneas. Pero frente a los codificados significados del pasado, los usos de los oros más recientes sugerían nuevas metáforas. Así, revisando críticamente la literatura, identificamos las principales corrientes en la semántica del oro: el determinismo material entendido como ontología material defendido por Gómez Pintado y primeros escritos de Schloen, la corriente anti-significado liderada por Zaunschirm, y una tercera vía que asume la polisemia e indaga en los nuevos significados de Charboneaux, Zilch y segundos escritos de Schloen. Ante esta problemática, nosotros nos situamos en la tercera vía, aquella que acepta los nuevos significados, y proponemos una *antropología del material*, más atenta a las relaciones entre materia, creador y entorno que a las ontologías materiales. Interrogando tanto a la materia como a los creadores con una mirada abierta y plural, nos planteamos varias preguntas: ¿Cuál es el papel que juegan los materiales —nuevos y clásicos— en la construcción de significados y en las relaciones que se establecen entre el creador y el público? ¿en qué se diferencia el uso del oro ahora frente aquel del pasado? ¿qué nuevos significados están aportando los artistas desde los años sesenta del siglo pasado hasta las primeras décadas del siglo XXI?

La primera pregunta ofrece la oportunidad para poner en práctica el modelo de estudio de la *antropología del material*. Ese fue nuestro primer objetivo: resituarse el material oro en un plano de igualdad frente a la forma, y dentro de esa recolocación, indagar en las relaciones fluidas entre materia y artista. Así, estudiando dos fuentes primarias —las obras y los artistas— nuestra investigación se abre al método transdisciplinar para integrar teorías emergentes en el ámbito de la antropología, la creación artística, la sociología, e incluso la historia económica. Centrándonos en las prácticas artísticas occidentales, seleccionamos obras primando el *material oro* por encima del *concepto oro*, y, dentro de esa categoría, el oro auténtico evitando sucedáneos como la purpurina y el oropel. El énfasis está en los flujos de los materiales, pues es por medio de los procesos como van creciendo conjuntamente creadores y materiales; en ese crecimiento se establecen conexiones, un *meshwork* de crecimiento y movimiento. Así, el oro, sus propiedades y cualidades, pasan a ser sus acciones, sus recorridos y sus historias.

Un segundo objetivo consistió en indagar en la *vida social del material*; para ello, nos interesamos por las estructuras sociales, revisando la historia económica del oro y su función a partir de la antropología económica. Con sus acciones, los artistas seleccionados

ponen de manifiesto un firme compromiso social cuando plantean alternativas al actual sistema económico, mientras, lejos de lo utópico, nos ofrecen un espacio de reflexión para abordar críticamente la construcción simbólica del valor.

El tercer objetivo residió en revisar los significados tradicionales asignados al oro dando respuesta a las segunda y tercera preguntas que interrogaban sobre las nuevas áreas de significado propuestas en las creaciones actuales. Así, identificamos una corriente de *contra-significado*, que reta el mismo valor que el oro venía simbolizando: si era eternidad, evidencia la contingencia; si era perfección, la entropía; si era sacralización, la desublimación; si era inmutabilidad, la transformación y el cambio.

Nuestra primera contribución reside en identificar una nueva estrategia dentro de la línea de *contra-significados* consistente en la merma de las propiedades morfológicas del material. Así, el *contra-oro* no sólo pone en evidencia las debilidades de las teorías que se apoyaban en un determinismo material sino que subraya la nueva función de la materia como arma discursiva en sus obras.

Una segunda aportación reside precisamente en este elemento discursivo. Como argumentamos en el capítulo dedicado al oro económico, por primera vez en su larga historia el material áurico está siendo utilizado como una incisiva herramienta de crítica contra el propio valor que hasta ahora venía representando. Así, algunos artistas contemporáneos aluden a cuestiones meta-artísticas cuestionando la creciente mercantilización del arte e incorporando la crítica institucional para, a la postre, reflejar la arbitrariedad del propio valor.

Una tercera contribución pone el acento en el propio material áurico, que se alza ahora como un elemento activo; una idea que no es nueva, pues estaba implícita en el concepto alquímico de la transubstanciación, aunque ahora los aspectos mágicos del oro resurgen renovados en una suerte de nueva alquimia, entendida como una combinación entre la transformación y la imaginación, donde tiene cabida la redención y la utopía en un contexto secularizado.

Como conclusión, esta tesis argumenta que los usos del oro hoy no son homogéneos: algunos artistas aceptan las connotaciones simbólicas adscritas al material, y, sirviéndose de ellas, juegan con las expectativas del público; otros exploran formas de establecer nuevas relaciones, suscitando a su vez experiencias y metáforas inéditas; y aún otros ironizan sobre el material, desafiando la tradición y sus propiedades morfológicas. En definitiva, los oros contemporáneos se distinguen frente a aquellos del pasado por la pluralidad de usos y significados, lo que nos lleva a desechar las interpretaciones más simples. Por tanto, concluimos que los significados no pertenecen a una tradición estática y cerrada; ni tampoco se construyen *ex novo*; más bien se van construyendo conjuntamente —creador y materia— adecuándose a las cambiantes condiciones del presente.

En definitiva, tratando este complejo material a partir de una perspectiva plural hemos querido enriquecer el discurso en la literatura, liberándolo de las ataduras de las interpretaciones conocidas, y, sumando a los antiguos referentes nuevas metáforas, brindar la oportunidad a (re)descubrir la experiencia de un material excepcional. Por último, pretendemos subrayar el carácter necesariamente incompleto de cualquier aproximación a un material que está vivo como nosotros; lo contrario sería lo cerrado, lo inerte, la muerte. Y nuestro material, como todo material, es potencialidad.

## SUMMARY

*Gold: Substance and significance. Uses of gold material in contemporary artistic practice. [1953-2013]*

This doctoral thesis falls within a methodological framework that privileges materiality and is aligned with the New Materialisms that have embraced contemporary theoretical debates which have emerged in recent years with the emancipation of materials. My scholarship stems from direct experience with gold as a material. Attracted by its fragility, I began to take note of its increasing presence in contemporary art, and how its current uses suggest new metaphors that depart from the coded meanings of the past. A critical survey of the literature helped discern three major approaches to the semantics of gold: the material determinism of Gómez Pintado and Schloen's early writings, the anti-meaning approach championed by Zaunschirm, and a third approach that concedes gold's polysemy and new meanings as argued by Charboneaux and Zilch and in Schloen's later writings. The present thesis positions itself within the latter of these approaches and proposes an *anthropology of the material* that brings into focus the nature of the relationship between material, maker and environment, rather than its ontology. By questioning both the material and the makers, a number of questions can be formulated: what roles do materials, be they new or traditional, play in the creation of meaning and in the relationships that are established between maker and audience? How does the current use of gold differ from its uses in the past? And what new meanings have artists proposed since the 1960s and up to the present day?

The answer to the first question lies in the *anthropology of the material*. By bringing forth gold's materiality and placing it on equal terms with form, we can resituate the physical matter of gold to delve further into the fluid relationship between material and artist. Hence, revising gold's well-established concepts –mostly historical and cultural meanings– and focusing on two primary sources – artworks and artists – this research takes a trans-disciplinary approach in order to incorporate emerging theories in such fields as anthropology, artistic creation, sociology, aesthetics and even the history of economics. Concentrating on artistic practices in the western world, I selected artworks that value *gold's materiality* over its *concept* – in other words real gold, and not substitutes such as glitter and tinsel, over the representation of gold. The emphasis is placed on the flux of materials, as it is by means of the processes that makers and materials grow together, and as they grow, connections or *meshworks* are formed. Thus, with gold, its properties and qualities become its actions, its journeys and its histories.

A second objective was to question the *social life of the material* by looking at social structures, and critiquing the economic history of gold and its role through the lens of economic anthropology. Here, artists demonstrate a firm social and political commitment by positing alternatives to the current economic system that transcend Utopian or plainly



belligerent attitudes, and offer a space for reflection on the symbolic creation of value.

The third objective was to consider the traditional meanings attached to gold in order to discern new areas of meaning proposed in contemporary art. It is possible to identify *counter-meanings* that challenge the very value that gold has symbolised: eternity gives way to contingency; perfection, to entropy; consecration, to de-sublimation; and immutability, to transformation and change. By contravening gold's seemingly intrinsic properties, *counter-gold* exposes the weaknesses of the theories that were supported by material determinism and an iconography of materials. Furthermore, the fact that some artists elect the *counter-gold* strategy underscores the new role of the material as a discursive tool in their works.

It is precisely in this discursive element, as argued in the chapter dedicated to economic gold, that for the first time in its long history, gold is being used as an incisive tool to critique the very value that it has represented until now. Thus, by means of connotated forms such as ingots, some contemporary artists allude to meta-artistic issues by questioning the growing commodification of art and its institutionalization in order, ultimately, to reflect on the arbitrariness of value itself.

Another contribution highlights the gold material itself, now rising to the status of an active element; this idea is not entirely new, as it was implicit in the alchemical concept of transubstantiation. Chapter three looks at how the magical aspects of gold have been revived and renewed into a kind of new alchemy, understood as a combination of transformation and imagination, where redemption and utopia play out in a secularised context.

The uses of gold in contemporary art are not homogeneous. Some artists retain gold's symbolic connotations but play with audience expectations; others explore ways of forming new relationships with the material, which lead to wholly new experiences and metaphors; and others adopt an ironic approach to the material that challenges tradition and gold's morphological properties. In short, contemporary golds can be distinguished from those of the past by their multiple uses and meanings, defying simplistic interpretations. Its meanings therefore do not belong to a closed or static system, nor are they created *ex novo*; they are instead created together, by maker and material, adapting to the changing conditions of the present day.

By interviewing the artist on the creative process, I acknowledge the performative and fluid nature of the materials and in this transition from iconography to the morphogenesis of the materials, am interested in the *materials-in-movement* and the relationship established with the maker, the environment and the audience; in other words, *an anthropology of the material in movement*.

Finally, by approaching this complex material from an open and plural perspective, my intention has been to enrich the current discourse on gold, releasing it from the bonds of familiar interpretations and, adding new metaphors to the old references, to offer an opportunity to (re)discover the experience of an exceptional material. Lastly, it is important to recognise that any approach to a material that lives, like us, is necessarily incomplete; otherwise, it would be closed, inert, dead. And our material, like all materials, is potentiality.

ORROCCIÓN



## METODOLOGÍAS Y MARCO TEÓRICO DE LA TESIS DOCTORAL

¿Por qué oro? Permítanme que comience con un recuerdo. Mi única experiencia directa con el oro fue en Florencia, cuando cursando el primer año de formación como restauradora nos pusieron un ejercicio consistente en recrear un icono bizantino. Era un caluroso día de mayo. Con las ventanas cerradas para evitar corrientes, procedimos a levantar delicadamente el pan de oro con la polonesa, pero a pesar de las precauciones, la lámina se agitó, palpitando ante cada leve soplo de aire. El material parecía vivo y se resistía a mis esfuerzos de controlarlo. Conteniendo la respiración, conseguí dominarlo depositándolo sobre la superficie de una tabla de madera previamente embolada y humedecida con cola de pescado. Al instante la lámina se adhirió, cesando el movimiento; una vez seca, me dispuse a bruñir la superficie con una piedra de ágata. Al igual que los artistas seleccionados en este estudio —Yves Klein, Sarah van Sonsbeeck, Roni Horn, Elena del Rivero o Carmen Calvo— me fascinó la materialidad del oro: el brillo, la sensualidad y la levedad de la lámina; la fragilidad que desprendía. Fue una experiencia inolvidable.

Poco tiempo después participé en un taller dedicado a las técnicas medievales del dorado organizado en Arteleku; me inscribí con la secreta esperanza de repetir aquella experiencia pero esta vez las tablas habían sido doradas con antelación y solo trabajamos el estofado y el punteo. Por eso, cuando tuve la oportunidad de colaborar en un proyecto para el Museo Thyssen Bornemisza sobre las técnicas artísticas no dudé en comenzar por las tablas doradas. Aunque lo que realmente despertó mi curiosidad fue la obra de Lucio Fontana, *Venezia era tutta d'oro* (1961), pues el contraste entre los fondos de oro medievales y la “agresión” a la tela dorada del italiano resultaba provocador. Por ello, cuando empecé a investigar la relación entre materia, significado y arte contemporáneo, recordé esa primera experiencia. Quizá no fui yo quien eligió el oro, sino que fue él quien me eligió a mí.

Si nuestra primera aproximación al tema partió de la discordancia entre la espiritualidad de la tradición medieval y el secularizado contexto actual, pronto descubrimos que ese camino ya había sido recorrido por otros antes que nosotros. Las tesis de Gómez Pintado y Schloen —de las que daremos cuenta en el estado de la cuestión del capítulo I— revisan ese mismo argumento, si bien sus conclusiones no fueron del todo satisfactorias pues nos plantearon más preguntas que respuestas. En ellas encontramos una ontología matérica en la que parecían trasladar las propiedades de la materia a su significado, cayendo así en una suerte de determinismo material. Ante esta problemática, tomamos la determinación de interrogar tanto a la materia como a los creadores con una mirada abierta y plural, planteándonos varias preguntas: ¿en qué se diferencia el modo de usar el oro hoy frente a los artistas del pasado? ¿Qué resignificados intuimos en las creaciones áuricas contemporáneas? ¿Qué relación se establece entre material, creador y significados?

En ese sentido desde el inicio nos situamos en una línea metodológica que coloca a la materia en primer plano, partícipe de los nuevos materialismos que recogen el amplio debate surgido a partir de la emancipación de la materia en los últimos años, especialmente a partir

de los noventa. Así, en lo que se ha venido llamando el “giro material”, si por un lado la filosofía está interesándose por el realismo especulativo, intelectualizando la materia; por otro la historia del arte se ha visto enriquecida por nuevas líneas de investigación más sensibles a estos temas<sup>1</sup>. Porque es cierto que hasta hace bien poco la historiografía tradicional relegaba la materia a una segunda fila, circunscrita al capítulo de la historia de las técnicas artísticas o bien al estudio instrumental para el expertizaje (*connoisseurship*) —una rama de la Historia del Arte hoy desacreditada fuera del contexto museístico<sup>2</sup>—. Sin embargo, en los últimos años se vienen difundiendo publicaciones que aproximan los enfoques del conservador-restaurador, del conservador-científico y del conservador de museo con resultados más que notables, además de las actuaciones de transferencia que algunas instituciones museísticas han acometido para difundir estos conocimientos entre el gran público<sup>3</sup>. Con todo, las fuentes técnico-artísticas están ampliándose: a los clásicos manuales e historias de las técnicas, habría que añadir las recopilaciones y traducciones de tratados<sup>4</sup>, o aquellas fuentes más dispersas de diccionarios, notas de artistas, patentes, inventarios u otro tipo de fuentes<sup>5</sup>.

En general, son estudios sobre el “cómo se hace”. Pero el enfoque del historiador de las técnicas se queda obsoleto cuando entramos en el siglo XX y las relaciones del artista con

<sup>1</sup> En ese sentido, el artículo de James Elkins es especialmente relevante. ELKINS, James. “On Some Limits of Materiality in Art History” en: 31: *Das Magazin des Instituts für Theorie*. Zurich: n°12, 2008, pp. 25-30.

<sup>2</sup> A la sombra de corrupción en el expertizaje, se une el cuestionamiento del propio concepto de la originalidad en el discurso posmoderno. Un raro ejemplo de la aplicación del método del expertizaje al arte contemporáneo es la exposición: *Expreme Connoisseurship: How Traditional Study of Objects Can Be Adapted to Illuminate Current Works* que tuvo lugar en el Fogg Museum of Harvard University del 12 de agosto de 2001 al 4 de julio de 2002.

<sup>3</sup> En el Museo Thyssen-Bornemisza, además de exposiciones, se han organizado cursos y publicaciones con el fin de difundir estos conocimientos entre los profesores de la enseñanza media y el público. Vid. ANGOSO, Diana; BERNÁRDEZ, Carmen; FERNÁNDEZ, Beatriz; LLORENTE, Ángel. *Las Técnicas Artísticas 1: De la Edad Media al Renacimiento; 2. El Barroco; 3. El Siglo XIX; 4. El Siglo XX*. Madrid: Akal, 2005. Mientras la serie *Art in the Making* de la National Gallery de Londres organizó muestras como *Rembrandt* (1988-1989), *Italian Painters Before 1400* (1989-1990), *Impressionism* (1990-1991), *Underdrawings in Renaissance Paintings* (2002-2003) y *Degas* (2004-2005), con gran éxito de público.

<sup>4</sup> En los últimos veinte años se han publicado al castellano las siguientes traducciones de tratados: ALBERTI, Leon Battista. *De la pintura y otros escritos del arte*. DE LA VILLA, Rocío (Notas, trad. y ed.). Madrid: Tecnos, 1999. CENNINI, Cennini, *El libro del arte*. BRUNELLO, Franco (anot. y coment.). Madrid: Akal, 2002. ARMENINI, Giovanni Battista. *De los verdaderos preceptos de la pintura*. BERNÁRDEZ SANCHÍS, Carmen (intr. trad. y notas). Madrid: Visor Libros, 2000. Da VINCI, Leonardo. *Tratado de pintura*. GÓNZALEZ GARCÍA, Ángel (ed.). Madrid: Akal, 2004.

<sup>5</sup> Por ejemplo, el grupo ATSR (Art Technological Source Research) es muy activo y organiza un simposio bianual. Vid.: [En línea]. Disponible en: <<http://www.icom-cc.org/21/working-groups/art-technological-source-research>>. [Consulta: 5 de octubre de 2013]. Todas las publicaciones de la editorial Archetype Publications son reseñables; citamos: *Looking Through Paintings. The Study of Painting Techniques and Materials in Support for Art Historical Research*. HERMENS, Erma (ed.). Londres y Baarn: Archetype Publications y Uitgeverij de Prom, 1998. Otro ejemplo de esta línea en Estados Unidos es: KIRSH, Andrea, LEVENSON, Rustin. *Seeing through Paintings. Physical Examination in Art Historical Studies*. New Haven y Londres: Yale University Press, 2000.

sus materiales se transforman; entonces la materia ya no se oculta, y la cacofonía de lenguajes dificultan toda sistematización que siga modelos positivistas. Será a partir del siglo XX cuando el cambio entre lo artesano-hecho a mano y lo realizado por la máquina —esa ruptura duchampiana— acabará trastocando la relación del artista con la materia, que ya no ha vuelto a ser igual. Las iniciativas por cubrir esta laguna historiográfica han sido destacables, integrándose a la historiografía tradicional una nueva perspectiva, que podríamos denominar como “la historia material del arte del siglo XX”. Entre estas propuestas destacamos la línea iniciada por la filósofa Florence de Mèredieu, quien en su *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne* (1994)<sup>6</sup> parte de la fenomenología de las apariencias de Merleau-Ponty y del descentramiento del hombre apuntado por Foucault, para reorganizar los temas atendiendo a las propiedades de la materia y las sensaciones. Crea así clasificaciones empíricas y cambiantes —tal y como la transparencia y la opacidad, lo táctil y lo visual, lo grande y lo pequeño— permitiéndole restablecer las relaciones de las obras con el entorno de forma fragmentaria y nómada. Mientras, bajo la dirección de Monika Wagner en la Universidad de Hamburgo, surge la “iconografía de los materiales” (*Materialikonographie* en su versión alemana) con el objetivo de estudiar sistemáticamente las cualidades discursivas de cada material en el siglo XX y XXI. En apenas dos décadas ha publicado obras sobresalientes como *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne* (2001)<sup>7</sup>, además de poner en marcha el proyecto de investigación del Archivo para la Investigación de la Iconografía Material<sup>8</sup>.

En el marco de una serie de consideraciones sobre la conservación y la creación contemporánea, una nueva generación de estudiosos formados en la práctica de la conservación del arte contemporáneo y en la Historia del Arte plantean cuestiones éticas y estéticas ante las problemáticas que suscitan las obras más recientes. Desde el ya clásico *Il Restauro dell' arte contemporaneo*<sup>9</sup> de Heinz Althöfer, han surgido numerosos grupos de trabajo como el INCA (International Network of Contemporary Conservators of Art) que impulsan la reflexión

<sup>6</sup> MÈREDIEU, Florence de. *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*. París: Larousse, 2011.

<sup>7</sup> WAGNER, Monika. *ABC des Materials. Blätter des Archivs zur Erforschung der Materialikonographie*. Hamburgo: 1998-2001. WAGNER, Monika. *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. Múnich: Beck, 2001. WAGNER, Monika; RÜBEL, Dietmar; HACKENSCHMIDT, Sebastian. *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst*. Múnich: 2002. WAGNER, Monika ; RÜBEL, Dietmar; WOLF, Vera. *Materialästhetik: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*. Berlín: 2005. WAGNER, Monika, RÜBEL, Dietmar. *Material in Kunst und Alltag*. Berlín 2002. WAGNER, Monika. “Berlin Urban Spaces as Social Surfaces: Machine Aesthetic and Surface Texture”. *REPRESENTATIONS* no. 102. University of California Press, 2008, pp. 53-75. [En línea] Disponible en: <[www.ucpressjournals.com/reprintinfo.asp](http://www.ucpressjournals.com/reprintinfo.asp)>. [Consulta: 25 de mayo de 2013].

<sup>8</sup> El *Archiv zur Erforschung Materialikonographie* documenta los cambios de usos de los materiales en el arte creando una base de datos con información sobre fuentes y literatura. *Vid.*: [En línea]. Disponible en: <<http://www.uni-hamburg.de/Materialarchiv/home.htm>>. [Consulta: 25 de mayo de 2013].

<sup>9</sup> ALTHÖFER, Heinz. “Tecnica e restauro delle opere contemporanee” en: *Il Restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee*. Florencia: Nardini Editore, 1991; ALTHÖFER, Heinz (ed.). *Restauración de la pintura contemporánea: tendencias, materiales, técnicas*. Madrid: Istmo, 2003.

sobre cuestiones centrales como el tiempo y el lugar, la obsolescencia y la permanencia<sup>10</sup>. Cada disciplina de arte contemporáneo ha dado pie a una mayor especialización; así, nos encontramos con grupos de trabajo dedicados a la *performance*, el video-arte, el archivo, el *net-art* o las instalaciones. En esta corriente se inserta Marina Pugliese, Directora del Museo Cívico de Arte Contemporáneo de Milán<sup>11</sup>, quien, en su *Tecnica Mista*, distribuye una equitativa atención a los procedimientos y a los materiales. Seleccionando un material, una obra y un artista, Pugliese fundamenta sus investigaciones en las entrevistas a los artistas, una metodología que nosotros aquí compartimos.

En España la historia material del arte ha sido más acertadamente definida como la *poética de los materiales* por Carmen Bernárdez Sanchís, investigadora y profesora en la Universidad Complutense de Madrid, quien ha contribuido muy notablemente al incremento de las publicaciones relativas a materiales y técnicas artísticas en nuestro país<sup>12</sup>. Bernárdez propone emplear el término “cultura material” fuera del ámbito arqueológico y antropológico para incorporarlo al sistema de valores, debates e interpretaciones del mundo contemporáneo<sup>13</sup>. Más allá de escribir una nueva “historia material del siglo XX”, se trata ahora de profundizar e indagar en los campos semánticos de un material o una familia de materiales de forma abierta y dinámica, atendiendo a sus propiedades y potencialidades. Así, se crean diferentes estudios *de caso* que abordan las redes de significados culturales, estéticos, científicos y poéticos de un material específico, como los textiles en las investigaciones de Bernárdez.

Mientras, en la tesis de Esther Moñivas —un estudio en torno a la presencia material del agua en el arte contemporáneo— encontramos desarrollado el concepto de la “semántica

<sup>10</sup> HUMMELEN, Ijbrad; SILLÉ, Dionne (eds.). *Modern Art: Who Cares?* Londres: Archetype Publications, 2005. Simposio: *Contemporary Art: Who Cares?*, 2010. [En línea]. Disponible en: <<http://www.incca.org/contemporaryartwhocares>>. [Consulta: 25 de mayo de 2013].

<sup>11</sup> PUGLIESE, Marina. *L'estetica del sintetico: la plastica e l'arte del Novecento*. Génova: Costa & Nolan, 1997. *Le tecniche e i materiali nell'arte contemporanea* [Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Anno CCCXCVII, 2000. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche. Memorie]. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 2000. PUGLIESE, Marina *Scolpire lo spazio: tecnica e metodologia della scultura dall'antichità al contemporaneo*. Pasion di Prato: Campanotto, 2002. PUGLIESE, Marina *Tecnica mista. Materiali e procedimenti nell'arte del XX secolo*. Milán: Bruno Mondadori Editori, 2006. PUGLIESE, Marina; FERRIANI, Barbara. *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*. Milán: Electa Mondadori, 2009.

<sup>12</sup> BERNÁNDEZ SANCHÍS, Carmen. “El material interrogado. Función y valoración de las técnicas en el arte moderno” en: *Lápiz*, nº 105, verano 1994, pp. 34-47; BERNÁNDEZ SANCHÍS, Carmen “La estatua hambrienta. Materiales para la escultura contemporánea española” en: *Lápiz*, nº 114, verano 1994, pp. 34-43. “El tejido de la violencia” en: *Cruce*. Madrid, mayo de 2002. BERNÁNDEZ SANCHÍS, Carmen “Materiales para el arte y la memoria” en: *Cultura Moderna*, nº 1, primavera 2005, pp. 147-163. BERNÁNDEZ SANCHÍS, Carmen “La aportación del estudio de los materiales y sus poéticas a una historia del arte contemporáneo abierta y interdisciplinar” en: CEHA XII - Congrés Nacional d'Historia de l'art [Pre-Actas]. Barcelona: Univesitat de Barcelona y Comité Español de Historia del Arte, 2008, pp. 220-222; además de monografías como: BERNÁNDEZ SANCHÍS, Carmen *Joseph Beuys*. Hondarribia: Nerea, 1999. BERNÁNDEZ SANCHÍS, Carmen “Archivo y entropía” en: *Modelo Museo. El coleccionismo en la creación contemporánea*. ARNALDO, Javier (ed.). Granada: Editorial Universidad de Granada, 2014.

<sup>13</sup> BERNÁNDEZ SANCHÍS, Carmen. “La historia del arte y eso que llamamos metodología” en *EXIT BOOK*. Madrid, 2015 (próxima publicación).

material” junto con unas nuevas líneas metodológicas que abordan la obra de arte entendida como “una estructura sinérgica y compleja de relaciones simbólicas, tecnológicas e imaginativas”<sup>14</sup>. Así, a partir de la conectividad del agua y de su naturaleza fluida —en parte medio tradicional, en parte *new media*—, Moñivas traza las sutiles conexiones dialógicas entre arte, ciencia, tecnología y estética contribuyendo de manera notable a la expansión de la “tercera cultura”.

Bajo el paraguas de “materialidad” y “cultura material” se acogen tantos conceptos que sería aventurado atreverse a enumerarlos todos. Aquí solo vamos a referirnos de modo concreto a una serie de corrientes que han influido o están particularmente presentes en este estudio. La materialidad en el arte —ese sentido de la epistemología de lo concreto, de lo próximo— solo puede desarrollarse aliándose a la ciencia, a la poesía, a la economía, a la tecnología y a la cultura de lo cotidiano. En este contexto, se aproxima a otra rama de las ciencias sociales, la denominada *cultura material*, que es un término acuñado en el campo de la etnografía y la antropología. En su ensayo *On the Evolution of Culture* (1875) el antropólogo Augustus H. Lane-Fox Pitt-Rivers define cultura material como aquellas “señales externas de ideas particulares de la mente”. Esta disciplina se ocupa de las relaciones sociales de las cosas, ya sean enseres o artefactos cotidianos y sirven para mostrar los cambios sociales desde una perspectiva histórica y material. Las obras de arte —y aún más las obras de arte con oro— no han sido estudiadas desde esta perspectiva, al tratarse de objetos especiales, de uso ritual y sagrado, o de rango y soberanía. Sin embargo, las teorías presentadas por antropólogos sociales, como Appadurai en *La vida social de las cosas* (1986), sí han tenido resonancia en recientes investigaciones en la Historia del Arte y en este estudio en particular<sup>15</sup>.

Dentro de ese Nuevo Materialismo se percibe un cambio epistemológico hacia las estructuras sociales de las cosas. Diane Coole, Samantha Frost, Bruno Latour, Alfred Gell o Tim Ingold, son algunos de los pensadores que se podrían inscribir en este movimiento<sup>16</sup>. En

<sup>14</sup> MOÑIVAS MAYOR, Esther. *Presencias hídricas en el arte contemporáneo. Una perspectiva desde la semántica material*. [Tesis doctoral inédita]. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011 y [En línea]. Disponible en: <<https://www.behance.net/gallery/1484897/The-Presence-of-Water-in-Contemporary-Art>>. [Consulta: 2 de marzo de 2015].

<sup>15</sup> Otros estudios donde tienen en cuenta el enfoque antropológico de Appadurai aplicado al arte son: MARSHALL, Jennifer Jane. *The Stuff of Modern Art* [Tesis inédita]. Los Angeles: University of California, 2005 y de la misma autora: “In Form We Trust: Neoplatonism, the Gold Standard, and the Machine Art Show, 1934” en: *The Art Bulletin*, no. Dec, 2008, 90, 2008, pp. 597-615. CHERRY, Deborah. “Brief Lives: The (Auto) Biographies of Works of Art” en: *Contemporary Art: Who Cares?* [En línea]. Disponible en: <[www.incca.org/cawc-programme/day-1/629-deborah-cherry](http://www.incca.org/cawc-programme/day-1/629-deborah-cherry)>, 2010>. [Consulta: 13 de enero de 2013].

<sup>16</sup> COOLE, Diane; FROST, Samantha (eds). *New Materialism: Oncology, Agency and Politics*. Durham: Duke University Press, 2010; LATOUR, Bruno. *Nunca fuimos modernos*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2007; GELL, Alfred. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998. INGOLD, Tim. *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*. Londres y Nueva York: Routledge, 2011; INGOLD, Tim. *Making: Anthropology, Archeology, Art and Architecture*. Londres y Nueva York: Routledge, 2013.



concreto, las teorías de Latour, fundador de la Teoría del Actor-Red, han sido muy influyentes en los últimos años, como demuestran las numerosas publicaciones y congresos dedicados a ellas, y, aunque no tendrán especial relevancia en este estudio, muestra un cambio en la manera de afrontar las relaciones entre las cosas y el hombre en las ciencias sociales<sup>17</sup>. En nuestro caso, nos ha influido particularmente las teorías neo-ecologistas del antropólogo Ingold por su forma de abordar la materia y su énfasis en el diálogo creador-material. Acercándonos así a otras disciplinas, hemos asumido un enfoque que denominamos como la *antropología del material*, atento a las relaciones de la materia con el hombre y con su entorno; unas relaciones especialmente complejas en el caso del oro, pues hasta hace poco no solo era el rector del sistema económico, sino que también se le asignaba un valor transcendental e espiritual, por no hablar de los elementos esotéricos asociados a la alquimia.

## OBJETIVOS E HIPÓTESIS DE INVESTIGACIÓN

Siguiendo a Ingold, sacamos a relucir una metáfora muy bella: nuestros antepasados llamaron a la materia así por extensión del latín “*mater*”, madre; Ingold recuerda que en el pensamiento arcaico los materiales poseían ese sentido de componentes activos en un mundo en constante cambio y formación. Así, reconocemos en muchas de las creaciones contemporáneas la recuperación de ese significado primigenio de la materia. Atentos a esta materia viva, ponemos en valor los procesos de conocer, de pensar y de aprehender por medio del hacer, un enfoque especialmente relevante para aquellos que intentamos integrar la investigación y el arte, la *praxis* y la teoría. Por ello, hemos prestado especial atención a las elecciones de la materia por parte de sus creadores pues consideramos que estas elecciones no son neutras —más aún con un material tan costoso y culturalmente rico como el oro—. Esas elecciones pueden deberse a posiciones ideológicas, críticas con el sistema del arte —en cuyo caso el papel subversivo del oro se evidencia notablemente—, a actitudes chamánicas fundamentadas en creencias espirituales o bien a una estrategia para llamar la atención sobre problemáticas contemporáneas. Por ello, nos proponemos examinar los cambios que haya podido sufrir la relación de los artistas con los materiales y, concretamente, las posibles resignificaciones del material oro en las últimas décadas.

En definitiva, la presente investigación plantea tres objetivos:

- 1) Partiendo del modelo de estudio de la *antropología del material*, buscamos resituar el material oro en un plano de igualdad frente a la forma y, dentro de esa recolocación, indagar en las relaciones fluidas entre materia y artista.

<sup>17</sup> Una tesis que introduce las teorías de Latour para analizar la relación entre arte contemporáneo-conservación-teoría es la recientemente publicada *Doing Artworks. A study on the Preservation and Conservation of Installation Artworks* de Vivian van Saaze. Universidad de Maastrich /ICN, 2009. Como muestra de la vigencia de esta línea están los numerosos congresos y simposios que se celebran anualmente bajo esta rúbrica. A modo de ejemplo: *The Goals and Limits of the New Materialism in Art History*, College Art Association, Chicago, 2014 o las conferencias anuales que organiza el grupo de New Materialism. La cuarta tuvo lugar el 16-17 de mayo de 2013 en la Universidad de Turku, Finlandia.

- 2) En una segunda instancia, buscamos indagar en la *vida social del material* a partir de las historias que propone el propio oro, especialmente su papel en el sistema económico.
- 3) En una tercera instancia, perseguimos revisar los significados tradicionales asignados al oro afrontando críticamente su polisemia en las creaciones actuales.

En el desarrollo de la presente investigación nos hemos señalado ciertos límites; el primero de ellos, temático. Esta tesis no busca una hermenéutica del oro —otros estudiosos han acometido esa enciclopédica labor— sino que pretende una indagación a partir del material, en lugar del símbolo. Por ello, no examinaremos el oro ni como concepto literario, ni como símbolo cultural; tampoco abordaremos el simbolismo del oro en el arte excepto en la breve historia semántica que aportamos en el capítulo I, aunque aceptamos el poso de ese sustrato cultural y simbólico. Nuestro estudio se centra en las prácticas artísticas contemporáneas; concretamente en un marco temporal que se sitúa entre los años cincuenta del siglo pasado y la segunda década del siglo XXI, con una especial concentración en los últimos veinte años. La primera obra analizada en profundidad, *Gold Painting*, fue creada por Robert Rauschenberg en 1953; la más reciente es de 2013, *Powerless Structures Fig. 101* de Elmgreen & Dragset (Michael Elmgreen & Ingar Dragset). No limitaremos nuestra selección en base a países o escuelas pues si algo caracteriza nuestra época es la globalización. Así las cosas, entre la selección de jóvenes creadores, muchos pertenecen a esa categoría de “artista nómada” que pasa de residencia de artistas a estancias becadas en el extranjero, contribuyendo a crear un arte hibridizado y sin fronteras, mientras que otros llevan años afincados fuera de su lugar de origen. Aún así, nos hemos centrado en artistas del ámbito occidental, renunciando a incorporar aquellos otros artistas indios, árabes u orientales, pues consideramos que la riqueza simbólica de esas culturas merecerían un estudio más pormenorizado.

En la elección de las obras y los artistas hemos evitado un enfoque totalizador porque la más exhaustiva selección dejaría inevitablemente de lado importantes contribuciones. Tampoco sería comprensible, pues sin un criterio riguroso la reunión de un extenso grupo de obras con oro solo añadiría más ruido a la actual cacofonía de propuestas. Así pues, un primer criterio de selección fue la presencia física del oro, ya fuese en forma de polvo, láminas u oro macizo; con ello, ha primado el material oro por encima del concepto oro, o, dicho de otra forma, el oro real por encima del oro representado, aunque en ocasiones se haya recurrido al vídeo y a la fotografía por aproximaciones temáticas. Con todo, no nos hemos limitado a un formato concreto sino que hemos incluido instalaciones, escultura, acciones, *performances*, oro sobre lienzo, sobre soporte mural, incluso oro oculto y secreto. Un segundo criterio consistió en distinguir entre oro falso y oro auténtico, privilegiando el segundo; el importante esfuerzo económico por parte del artista garantizaba que la elección del material nunca fuese azarosa facilitando así las preguntas sobre las intenciones del creador. Por último, se han evitado en lo posible los sucedáneos del oro —la purpurina y el oropel— porque estos nos hubiesen dirigido a otros territorios como la falsedad, la mascarada, lo kitsch o la cultura popular, sumamente interesantes, aunque alejados de nuestro foco de interés.

El método de indagación elegido para esta aproximación ha sido la transdisciplinareidad, debido a nuestra doble condición de historiadora del arte y conservadora-restauradora, a la que se añade una breve experiencia profesional en el ámbito del mercado del arte español, donde tuvimos la oportunidad de conocer de primera mano la práctica de la expertización. Si bien compartimos con los expertos el estudio centrado en el objeto, nuestra visión sobre la historia del arte está muy alejada de aquella de corte positivista, pues al estudio de la fisicidad de la obra nosotros añadimos el énfasis en el acto creativo; por ello, en ocasiones hemos elegido obras que ya no existen —por ejemplo, *No Title* de Richard Wright o *La esfera del oro* de James Lee Byars—, o aquellas ocultas a la mirada del espectador y del mercado —*Componente interno de un electrodoméstico de la casa del director de un centro de arte reemplazada por una réplica de oro macizo con los fondos del centro que él dirige* (2010) de Karmelo Bermejo o *Monte d'oro* (1999) de Claudio Parmiggiani—. Nos interesa recoger tanto las obras completadas (o sus residuos) como las intenciones del artista y los procesos.

A la mirada del conservador-restaurador e historiador del arte hemos añadido la perspectiva de la *antropología de los materiales*, una apertura que conlleva tomar prestado conceptos clave de otras disciplinas —o *conceptos viajeros* para decirlo a la manera de Mieke Bal—. En un artículo reciente, Bernárdez incide en la aportación del estudio de los materiales a una historia del arte contemporánea abierta, subrayando la necesaria transdisciplinareidad que este enfoque implica, acogiendo otras miradas específicas a nuestra contemporaneidad como el psicoanálisis, la semiología o la antropología<sup>18</sup>. Siguiendo las sugerencias de la autora, atenderemos a las relaciones que se establecen durante el proceso creativo, buscando entretejer unos lazos —siempre inestables y cambiantes— de un conjunto de interacciones culturales, sociales e históricas.

Con todo, compartimos la transversalidad de la que han hecho gala otros estudios antes que nosotros —Ezio Manzini en *Materia de invención*<sup>19</sup> (1993) o la anteriormente citada Florence de Mèredieu, en su *Histoire Matérielle et Immateriel de l'Art Moderne* (1994)— combinando la visión microscópica con la macroscópica, a menudo pasando del nivel molecular al nivel sistémico, dando así cuenta de todas las redes de significados y de relaciones culturales, históricas, ideológicas y económicas del material. En el caso del oro, su papel como rector de la economía hasta principios del siglo XX nos ha obligado a examinar a fondo el sistema económico a partir de la antropología social, la antropología económica y la sociología.

Si en nuestra hipótesis planteamos la posibilidad de una resignificación, nuestra intención es averiguar no solo si eso es cierto, sino cómo podría estar resignificándose el material áurico en las prácticas contemporáneas. Con ese fin, nos apoyamos en dos fuentes primarias, las obras y los artistas, optando por un método experimental que interrogara a los propios artistas. Las obras, —un total de ciento ocho— creadas por sesenta y un artistas, fueron localizadas por medio de búsquedas bibliográficas, base de datos y exposiciones, algunas de las cuales tuvimos la oportunidad de visitar; entre los creadores elegimos aquellos cuyo uso

<sup>18</sup> BERNÁNDEZ SANCHÍS, Carmen. “La historia del arte y eso que llamamos metodología” en: EXIT BOOK, Madrid, 2015. [próxima publicación].

<sup>19</sup> MANZINI, Ezio. *Materia de Invención*. Barcelona: CEAC, 1993.

del material oro planteaba las problemáticas actuales, evitando en lo posible las interpretaciones más tópicas. A lo largo del proceso nos pusimos en contacto con un amplio abanico de artistas, tanto españoles como internacionales, aunque por la naturaleza de la recogida de datos —entrevistas cualitativas que implicaban un considerable esfuerzo de tiempo por parte del entrevistado— el número de artistas participantes fue necesariamente reducido, cinco: Elena del Rivero, Carmen Calvo, Miguel Ángel Rojas, Sarah van Sonsbeeck, y Fritzia Irizar; a los anteriormente citados añadimos un largo cuestionario completado por Karmelo Bermejo. Desde el inicio nos decantamos por las entrevistas cualitativas grabadas en vídeo o audio con el fin de poder establecer un diálogo con el artista. Impulsados por este objetivo, nos inscribimos en INCCA, una plataforma que gestiona una base de datos de entrevistas a artistas, desplazándonos a Ámsterdam en dos ocasiones para participar en talleres específicos de la asociación; el segundo de ellos, en el marco del simposio *Contemporary Art: Who Cares?* (2010), que versaba precisamente sobre técnicas de entrevistas a artistas.

Las entrevistas a Elena del Rivero y Carmen Calvo siguieron más fielmente la estructura proporcionada por el INCCA<sup>20</sup>; la primera, que tuvo lugar en 2009 en la Galería Elvira González, la galería madrileña de Elena del Rivero, fue grabada en audio y fotografiada; mientras que la segunda, en el estudio de Carmen Calvo dos años después, se registró en vídeo. Por la extensión de tiempo y el lugar en las que se llevaron a cabo ambas entrevistas permitieron establecer una relación dialógica especialmente rica, pues además de contestar las cuestiones sobre el proceso creativo, nos permitió conocer las fuentes de las artistas de primera mano. En el caso de Carmen Calvo la visita a su estudio fue determinante a la hora de interpretar sus oros. Las siguientes entrevistas tuvieron lugar en un marco bien distinto: en la feria de ARCO y en la cafetería del MNCARS. Si bien la brevedad y la falta de intimidad no permitió profundizar tanto, nos proporcionó acceso a artistas internacionales: el colombiano Miguel Ángel Rojas y la neerlandesa Sarah van Sonsbeeck en las entrevistas en ARCO; y la mexicana Fritzia Irizar en el MNCARS. Por último, el artista Karmelo Bermejo rellenó un amplio cuestionario manteniendo después un diálogo fluido por medio de correo electrónico. Por razones de espacio y legibilidad fue necesario editar la conversación con Carmen Calvo, que de dos horas de conversación quedó reducido a quince minutos, sacrificando con ello la frescura y profundidad del intercambio. Esta entrevista, junto con las anteriormente citadas, están recogidas en el *Apéndice 3: Entrevistas a los artistas por la autora*, y en el *Apéndice 6* en su versión audio y vídeo.

A las entrevistas realizadas por nosotros, recogimos otras siete más, fruto de una labor de vaciado de revistas, catálogos de exposiciones y publicaciones —tanto escritas como en medios inestables— transcribiendo y traduciendo aquellos extractos donde el artista expresaba su opinión sobre el oro o bien sobre su proceso creativo, además de reunir once documentos donde exponían sus ideas como complemento a sus creaciones. Por último, se ha consultado la literatura crítica, especialmente aquellos textos de expertos que interpretaban críticamente los significados del material áurico.

<sup>20</sup> “Guide to Good Practice: Artist’s Interviews”. [En línea]. Disponible en: <[www.eai.org/resource-guide/collection/computer/pdf/incca.pdf](http://www.eai.org/resource-guide/collection/computer/pdf/incca.pdf)>. [Consulta: 27 de mayo de 2008].

## RESUMEN DE CONTENIDOS

El primer capítulo recogerá una breve historia semántica del material y el estado de la cuestión de la problemática del oro en el arte contemporáneo, revisando las publicaciones y exposiciones más recientes. En el segundo capítulo situaremos al material oro en el centro de la investigación para manifestar sus extraordinarias propiedades, sus cualidades y sus historias. Siguiendo el modelo propuesto por el antropólogo Ingold, asumiremos que esas propiedades se van revelando a los artistas a medida que las utilizan, aceptando el carácter fluido de los materiales. Así, atenderemos a los aspectos visuales —los colores del oro y el reflejo—; a las propiedades mecánicas —la ductilidad, la maleabilidad y la plasticidad—; y a su propiedad más extraordinaria: la incorruptibilidad. A continuación, tomaremos como ejemplo una obra de James Lee Byars para explorar las cualidades de la belleza, la perfección y la pureza. Por último, narraremos las historias del material revisando algunos de los significados más asentados: la luz, con la obra de Ann Veronica Janssens; y la sacralidad, la muerte y la transformación con aquella de Carmen Calvo.

Las relaciones entre el oro, la alquimia y los artistas contemporáneos serán examinadas en el tercer capítulo, identificando dos ámbitos temáticos: la magia y el mito. El primero adquirirá varias formas, desde la magia arcaica, la de las correspondencias, la sanadora o la magia negra, mientras que en el segundo ámbito se reactivará el mito de la Edad de Oro con las obras de Jannis Kounellis, esta vez en un contexto secular. Finalmente, revisaremos las fórmulas alquímicas de dos grandes figuras del siglo XX —Duchamp y Beuys— ahondando en las diferencias entre la vía duchampiana de la circulación de los signos y el *Kunst=Kapital* beuysiano. En el cuarto capítulo examinaremos uno de los conceptos más debatidos en la actualidad en el arte y en la economía: el valor. A partir de estudios en el campo de la antropología social, la sociología y la filosofía definiremos la noción de “valor económico” y revisaremos el papel del oro en la historia económica. El quinto capítulo analizará un grupo de artistas que invitan a reflexionar sobre cuestiones meta-artísticas. Así, cartografiando la escena de arte desde 1959 hasta el presente —desde Yves Klein hasta Miguel Ángel Rojas— propondremos un marco interpretativo para obras con oro que incorpore las corrientes críticas en torno a problemáticas como la mercantilización del arte y la reificación de la creatividad, los debates poscoloniales o el cuestionamiento del actual sistema económico.

En el sexto y último capítulo abordaremos las nuevas áreas de significado que están proponiendo los artistas desde los años cincuenta del siglo pasado, identificando dos grupos: el *contra-oro*, con actuaciones que contravienen las propiedades morfológicas del oro y el *contra-significado*, aportando nuevas metáforas. Así, veremos cómo la simbología tradicional del material dará paso a los nuevos oros: oro vulnerable, oro imperfecto, oro efímero, oro enfermo, oro vulgar, oro falso. Las conclusiones finales evaluarán la consecución de los objetivos planteados, identificando nuevas líneas de investigación posibles para futuros estudios.

El apartado de fuentes bibliográficas está dividido en dos bloques: por un lado, la bibliografía general incluyendo las fuentes secundarias consultadas y, por otro, organizado por orden alfabético, la bibliografía específica de los artistas, donde priman las fuentes

primarias, aunque está recogida asimismo la literatura crítica de cada autor. Además del cuerpo principal del estudio, al final del mismo se ofrece unos apéndices documentales que pensamos ayudarán a futuros investigadores. El apéndice 1 consiste en un listado cronológico de todas las exposiciones sobre el oro y el arte contemporáneo, desde la primera en 1967 hasta la última en 2014. El apéndice 2 reúne por orden alfabético los sesenta y un artistas o grupos de artistas, junto con las ciento once obras manejadas en este estudio. El apéndice 3 consiste en la transcripción de las cinco entrevistas a Elena del Rivero, Carmen Calvo, Sarah van Sonsbeeck, Miguel Ángel Marcos, Fritzia Irizar y la encuesta a Karmelo Bermejo realizadas por la autora. El apéndice 4 incluye siete entrevistas de los siguientes artistas: James Lee Byars, Santiago Calatrava, Robert Rauschenberg, Cornelia Parker, Roni Horn, Richard Wright y Joseph Beuys. Todas, menos la correspondiente a Joseph Beuys en alemán, han sido traducidas por la autora al castellano. El apéndice 5 recoge los escritos de nueve artistas: James Lee Byars, Jota Castro, Dora García, Félix González-Torres, Yves Klein, Regina José Galindo, Jannis Kounellis y Pierre Valls. Las palabras de Félix González-Torres y de Yves Klein fueron traducidas por la autora al castellano del inglés y del francés, respectivamente. Por último, el apéndice 6 es un documento audiovisual que aporta las entrevistas, así como algunos vídeos originales de artistas.

## AGRADECIMIENTOS

En estas páginas deseo expresar mi más profundo agradecimiento a la Dra. Carmen Bernárdez Sanchís, directora de esta tesis, por la motivación que supuso desde sus comienzos su excepcional ejemplo intelectual y humano. A ella le debo el impulso por iniciar este proyecto, que no hubiese llegado a buen fin sin su apoyo y estímulo.

Son muchas las personas que han colaborado en esta investigación; especial mención merece el Dr. Ángel Llorente, un aliado constante, por sus pacientes y siempre acertados consejos y la Dra. Andrea van Houtven por sus lecturas y comentarios. Agradezco también a la Dra. Nieves Acedo del Barrio (Universidad Antonio de Nebrija), Dra. Esther Moñivas (Universidad Antonio de Nebrija), Dra. Adela Franzé (Universidad Complutense de Madrid, Antropología Social), Dra. Anne Schloen (Universidad de Colonia) y al Dr. Flavio de Celis (Universidad Alcalá de Henares) por sus aclaraciones en momentos críticos del proceso.

Mis agradecimientos a los artistas entrevistados, Elena del Rivero, Carmen Calvo, Sarah van Sonsbeeck, Fritzia Irizar, Miguel Ángel Rojas y Karmelo Bermejo; y muchos otros que colaboraron en el proyecto: Eugènia Balcells, Dora García, Gustavo Torner, Philip Valls, Philippe Sauve, Maria Gilissen, Dimitri Slobodan, Nena Dimitrijevic, Virginia Moya, Elvira González, Olga Rodríguez, Juana de Aizpuru, Javier Peres, Toni Tàpies, Araceli Corbo, Ulla Wiegand, Angelika Schallenberg, Dra. Harriet Zich (Museum Schoss Moyan), Ursula Trieloff (Hamburger Kunsthalle), Santiago Morán, José Ignacio Abeijón, Ignacio Macua, Antonio Vergara Honrubia, Anja Buetehorn, Conchi Heras de las Heras, Ana Nicieza, Begoña Valdivielso, Amaya Rico, Esther, Julia Lenz, Almudena Cros, a los alumnos del Máster de Mercado de Antonio de Nebrija 2014-2015 por contestar a mi encuesta sobre *El Obelisco de la Caja*, además de Laura Navarro y Mara Sánchez, Jorge Corral y Javier Ponce (La Plataforma Artística, Fundación José Luis Ponce).

El mérito de parte de la tesis se debe al buen hacer de otros: de las traducciones del alemán al castellano a Vincent de Jong y a Jorge Blas, del servicio de traducciones de la Universidad Complutense de Madrid; de la revisión de la traducción del italiano al castellano, a Tais Ruiz; de la edición al Dr. Ángel Llorente y César Álvarez; de la maquetación y diseño a Manuel Vizán, de ediciones Negra; y de la edición del vídeo y sonido a Moisés Liébana.

Asimismo deseo agradecer las facilidades que me han ofrecido las siguientes instituciones: Universidad Complutense de Madrid, Universidad Antonio de Nebrija, Suffolk University Madrid Campus, Biblioteca Nacional, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo Thyssen-Bornemisza, INCCA, MUSAC, y el servicio de acceso al documento del MNCARS y del British Museum.

Este trabajo está dedicado a mi familia: a aquellos que ya no están —mi padre, mi hermano Juan—; a quien vino en el proceso —mi hijo Carlos—; a quienes siempre estuvieron ahí —mi madre, mis hijos Claudia y Nicolás—; y, sobre todo, a Carlos, por su (casi) infinita paciencia.

CAPÍTULO I

**EL ORO EN LA  
INVESTIGACIÓN  
HISTÓRICO-ARTÍSTICA:  
UNA APROXIMACIÓN  
ANTROPOLÓGICA AL  
MATERIAL**





## I. 1. BREVE HISTORIA SEMÁNTICA DEL ORO

Un sinfín de asociaciones visuales y simbólicas parecen irradiar del oro, si bien esta fascinación es principalmente *cultural*. Con *cultural* pretendemos subrayar que se evidencian los conceptos de *naturaleza* y *cultura* según el enfoque antropológico; una muestra de ello es que el oro se nos presente atrayente, no en su forma natural, sino cuando adquiere formas culturalmente significativas, ya sean un lingote, una moneda, un anillo o una corona [Fig. 1]. Dentro de esa valoración *cultural*, la complejidad del oro en la pintura es mayor pues cuando este se incorpora a una obra cumple una función adicional dentro de los códigos de un sistema de representación pictórica.

Tomando prestado el término de “metáforas visuales” de Gombrich, aquí asumimos una orientación historiográfica que presta atención a ese caudal de mitos, leyendas y signos que conforman el área de la metáfora; aunque, en nuestro caso, en lugar de formas, nos ocupamos de las materias, teniendo en cuenta que los símbolos cambian conforme cambian las sociedades. De forma similar a como un término puede caer en desuso o no contener el mismo significado, el área de significado de un material puede transformarse, anularse o enriquecerse gracias a un nuevo uso. Por tanto, según cada cultura y momento el oro ha simbolizado conceptos distintos. Entre el grupo de metáforas visuales positivas enumeramos las más comunes:

- Sol
- Dioses. Realeza
- Luz pura (Egipto [Libro de los Muertos], Grecia, Judaísmo).
- Luz celestial (Cristianismo, Veda, Judaísmo)
- Conocimiento. Sabiduría (Grecia, Roma, Islam, Cristianismo). Inteligencia divina (las aureolas, los nimbos)
- Perfección (Roma, India)
- Caridad (Cristianismo)
- Eternidad (Antigüedad, casi todas las culturas)
- Fecundidad. Fertilidad (Grecia, India)
- Pureza (Veda). Incorruptibilidad (Veda)

En el grupo de valores negativos encontramos los siguientes:

- Riqueza mundana e idolatría (Judaísmo [leyenda de Aarón, Becerro de oro], Cristianismo)
- Codicia (Grecia, Roma, Cristianismo)
- Inutilidad para usos productivos.
- Ostentación. Bárbaro.
- En el arte: la problemática del oro en el arte
  - Ovidio [*Materiam superabat opus*] (*Metamorfosis* II, 5)
  - Alberti [“Non lo lodo”]. Contención ante la gratificación visual

Aunque en este esquema los significados se presentan como una oposición de contrarios, puntualizamos que se asumen superposiciones, fusiones y “deslizamientos” puesto que el área de la metáfora es, por su propia naturaleza, inestable y fluida<sup>1</sup>. En otras palabras, existen ciertas proximidades entre un área de significado u otro que hacen que se produzcan numerosas convergencias y contigüidades que contribuyen a la polisemia del material.

### *Metáforas visuales, metáforas materiales*

Iniciamos un breve recorrido por la historia semántica del oro con la pretensión de distinguir entre los significados positivos y negativos asociados a este material desde el ámbito cultural e histórico, atendiendo a las metáforas poéticas, materiales y visuales. Por tanto, se discernirá entre el uso del oro en la literatura y poesía, frente al uso real de oro aplicado a las artes visuales. Y se mostrará esa otra historia menos estudiada, la historia del “centelleo maldito del oro” —parafraseando a Foucault— pero sin dejar de lado las adscripciones más convencionales del metal. Entre las alusiones negativas conviene diferenciar aquellas pertenecientes al ámbito general —la idolatría, la codicia, la avaricia— y aquellas que son específicas a la problemática del oro en el arte, concretamente la censura de la gratificación visual, en primer lugar, y la habilidad frente a la suntuosidad de los materiales, en segundo lugar.

En Grecia se introduce la dicotomía del papel del oro cuando además de material sagrado y de prestigio se convierte en moneda de intercambio. Esa doble instancia se refleja en los textos de los filósofos quienes empiezan a identificar la codicia y corrupción con el metal precioso. Un ejemplo clásico es *La República*: el oro no tiene lugar en la ciudad ideal de Platón, que prohíbe a los guardianes tocar los metales preciosos para evitarles la tentación de corromperse por la codicia. Pero eso era en el mundo ideal de Platón y de su República, un lugar donde todo se controlaba férreamente bajo la dictadura del bien común. En el mundo real, los atenienses gustaban de decorar las estatuas de sus dioses con la técnica criselefantina. Estatuas como la *Atenea Partenos* de Fidias, en oro y marfil, eran motivo de orgullo; la belleza y el valor económico de esta eran su tesoro nacional, que servía tanto para infundir devoción y gratitud como para costear una guerra contra el enemigo [Fig. 2]. Sin entrar en un exhaustivo repaso por las leyendas griegas, las referencias a los poderes mágicos del oro son constantes desde el mito de Zeus, quien se transforma en lluvia dorada para poseer a Dánae (oro=fecundidad), hasta Hércules cuando consigue robar las manzanas del jardín de las Hespérides (oro=eternidad). Entre las metáforas poéticas existe una especialmente evocadora y relevante para este estudio: la estrofa de una poesía de Safo en la que describe la belleza de “las jóvenes como flores doradas”<sup>2</sup>.

En Roma, si en la célebre frase de Virgilio, *Auri sacra fames* [La maldita sed de oro]<sup>3</sup>, encontramos el tema universal de la crítica a la codicia de los hombres, en la no menos famosa

<sup>1</sup> Seguimos a José Antonio Ramírez cuando escribe sobre una iconografía (o iconología) de las connotaciones, apuntando que conviene distanciarse del modelo tesis-antítesis y síntesis hegeliano e incorporar una fórmula que atienda a la contigüidad en lugar de la oposición. RAMÍREZ, José Antonio. “Iconografía e Iconología” en: *Historia de las Ideas Estéticas*. Vol. I., BOZAL, Valeriano (ed.). Madrid: Visor, 1996, p. 238.

<sup>2</sup> McEVILLEY, Thomas. *Sculpture in the Age of Doubt*. Nueva York: Allworth Press, 2004, p. 204.

<sup>3</sup> VIRGILIO (70 a.C.-19 a.C.). *La Eneida* l. III, v. 57.

cita de Ovidio, *Materiam superabat opus* [La habilidad supera la materia]<sup>4</sup>, cabe distinguir el tema central que nos ocupa en este estudio: la problemática del oro en el arte. Ovidio estaba esgrimiendo un argumento hasta cierto punto novedoso cuando ensalzaba la habilidad del artista frente al valor de la materia; y es que esta cita llevaba implícita la sofisticada idea de que mientras cualquiera se dejaba seducir por el deleite “primario y bárbaro” del oro y otros materiales preciosos, el arte apelaba al intelecto; una idea que, muchos siglos más tarde, Leon Battista Alberti contribuirá decisivamente a desarrollar durante el primer Renacimiento<sup>5</sup>.

### *El Medievo: aurofilia y aurofobia*

Durante el Medievo eclosiona un sistema visual, teológico y simbólico en el que el oro se convierte en material privilegiado bajo las categorías platónicas del fulgor y del esplendor. Las influencias de Plotino en la configuración de la imagen cristiana, estudiadas en profundidad por Grabar, propició el concepto del *deslumbramiento*, que disuelve los límites del ser y anula la conciencia<sup>6</sup>. El célebre texto del Abate Suger, traducido y comentado por Panofsky, muestra ampliamente el papel activo del oro para maravillar y si citamos una vez más sus palabras, es con el fin de recordar la base de esa área de significado tan asentada del oro, que es la creencia del poder de *anagógico more*, es decir, de la capacidad de elevarse de lo inferior a lo superior por medio de la contemplación.

Por eso, cuando de vez en cuando la belleza de la casa del Señor o el esplendor multicolor de las piedras preciosas me alejan, por el placer que producen, de mis propias preocupaciones, y cuando la digna meditación me invita a reflexionar sobre la diversidad de las santas virtudes, trasladándome de las cosas materiales a las inmateriales, me parece que resido en una extraña región del orbe terrestre, que no llega a estar por completo en la faz de la tierra ni en la pureza del cielo y que, por la gracia de Dios, puedo trasladarme de un lugar inferior hacia otro superior de un modo anagógico<sup>7</sup>.

El Abate Suger, deslumbrado y casi cegado por la luz y el color, experimenta una sobrecarga sensorial que anula los sentidos y es ese exceso —activado por la pericia

<sup>4</sup> OVIDIO. *Metamorfosis* II, 5.

<sup>5</sup> ALBERTI, Leon Battista. *De la pintura y otros escritos sobre arte*. DE LA VILLA, Rocío (intr., trad. y notas). Madrid: Tecnos, 1999.

<sup>6</sup> André Grabar cita estos textos de Plotino donde la contemplación de lo Inteligible fomenta la disolución del yo y su fusión con el objeto contemplado. Plotino elimina las distinciones entre la luz y la fuente de luz que acaba fundiéndose en un todo. “(...) No hay un punto en el que uno pueda fijar sus propios límites de manera que diga: hasta ahí, soy yo”, *Enéadas*, VI, 5, 7, citado en GRABAR, André. “Plotino y los orígenes de la estética medieval” en: *Los orígenes de la estética medieval*. Madrid: Siruela, 2007, pp. 33-55, p. 44.

<sup>7</sup> ABAD SUGER. *Sobre la Abadía de Saint Denis y sus tesoros artísticos*. PANOFSKY, Erwin. (ed., comentarios y notas). Madrid: Cátedra, 2004. *De administratione*, XXXiii, p. 81. En este pasaje Suger no está contemplando solo oro, sino las piedras preciosas del altar mayor y el oro y las gemas de la Cruz de San Eloy y del *Escribano de Charlemagne*; lo que fomenta el *anagógico more* es el brillo y la refulgencia.

artística y la opulencia de los materiales— lo que propicia la comprensión de la belleza inteligible a la manera propuesta por Plotino<sup>8</sup>. Para Suger y para el hombre medieval, los oros y las piedras preciosas son objetos dotados de una fuerza mágica y sobrenatural, que poseen propiedades asimiladas a las virtudes santas y, por ello, capaces de elevar el espíritu a través de su contemplación. Estos objetos mágicos asumen el papel de vínculo del poder divino que, en palabras de Juan de Damasco, “hace(n) presente lo que representa(n)”<sup>9</sup>.

El gusto por lo suntuoso del Abate Suger no le cegaba lo suficiente como para no conocer las posturas de las corrientes más austeras, lideradas por San Bernardo, y adelantarse a sus críticas. Así, sobre unas puertas doradas en la entrada de la iglesia manda grabar una inscripción [*versiculi*] que vuela al tema ovidiano de *Materiam superabat opus*: “Que no te deslumbre el oro ni el gasto, sino la labor de la obra”<sup>10</sup>. Aun así, los juicios negativos no escaseaban entre sus contemporáneos. El anteriormente citado San Bernardo censuraba tanto el dispendio del oro como el trabajo del artista y argumentaba que las formas bellas y costosas incitaban a la adoración, pero por las razones equivocadas, pues se estimulaba la devoción de lo material en lugar de lo espiritual. “Atraen las miradas del devoto —escribe el monje cisterciense— y estorban su atención”<sup>11</sup>. En su estudio sobre la actitud estética en el arte románico, Schapiro deduce acertadamente que San Bernardo reaccionaba contra la “concupiscencia de los ojos” —en palabras del santo— para controlar su propio deleite por la belleza sensual y la irracionalidad de sus impulsos. El argumento contra la “concupiscencia de los ojos” será esgrimido, algo más

<sup>8</sup> Claire Farago ahonda en la metafísica de la luz y argumenta que en Occidente y Oriente siguen a Aristóteles cuando consideran que la luz y el color estimula la imaginación y esta, a su vez, estimula la voluntad. Según esta teoría aristotélica, el modo óptimo de transmitir un mensaje es por medio de los extremos. FARAGO, Claire; ZWIJNENGERG, Robert (eds.). “Aesthetics Before Art” en: *Compelling Visuality: The Work of Art in and out of History*. University of Minnesota Press, 2003, pp.85-86, nota 80.

<sup>9</sup> SHELTON, Lois Heidmann. *Gold in Altarpieces of the Early Italian Renaissance: A Theological and Art Historical Analysis of Its Meaning and of the Reasons for Its Disappearance*. [Tesis inédita]. Yale University, 1987, p. 15.

<sup>10</sup> El poema completo que hacer grabar Suger en bronce dorado en las puertas del pórtico central occidental de Saint-Denis reza así: “Quienquiera que seas, si deseas / ensalzar la gloria de las puertas / Que no te deslumbre el oro ni el gasto, / sino la labor de la obra. / La obra noble brilla, pero que esta obra / que brilla con nobleza / ilumine las mentes para que siguiendo verdaderas luces / lleguen a la luz verdadera, donde Cristo es la Verdadera Luz Puerta. / La puerta dorada define de esta manera esta luz interior: / La mente aletargada se eleva hacia la verdad pasado por lo material / y primero sumida en el abismo, / resurge a la vista de esta luz.” ABAD SUGER, *op. cit.*, p. 39.

<sup>11</sup> Los textos de San Bernardo suponen un importante testimonio de la actitud ascética y moralizante de los monjes cistercienses en el siglo XII. Reproducimos algunas partes citadas en Schapiro: “Atraen las miradas del devoto y estorban su atención... Son más admirados que venerada la santidad... Se consumen los recursos de los más necesitados para regalo de la vista de los ricos. Los curiosos encuentran entretenimiento, pero los pobres no encuentran socorro”. SCHAPIRO, Mayer. *Estudios sobre el Románico*. Madrid: Alianza Editorial, 1985, p. 19.

tarde, por la corriente proto-humanista italiana para elogiar el incipiente naturalismo de Giotto<sup>12</sup>.

Las críticas al oro fuera del ámbito artístico se manifiestan en cuentos populares y proverbios medievales. Este ejemplo ilustra cómo el oro no siempre se situaba en la cúspide del sistema de valores:

¿Qué es mejor que el oro? Jaspe.

¿Qué es mejor que el jaspe? La virtud.

¿Qué es mejor que la virtud? Dios.

¿Qué es mejor que Dios? Nada<sup>13</sup>.

### **La ruptura: De la Pintura (1435) de Alberti**

Hay quienes emplean el oro de modo inmoderado, porque creen que el oro da una cierta majestad a la “historia”. No los alabo en absoluto. Incluso si quisiera pintar la Dido de Virgilio, cuyo carcaj era de oro, y sus cabellos estaban sujetos con oro, su vestimenta se sujetaba con un broche áureo, conducía su carro con frenos áureos y todo lo demás resplandecía de oro, intentaré imitar esta abundancia de rayos áureos antes con colores que con oro, que casi deslumbra los ojos de los espectadores desde cualquier parte. Pues, ya que la mayor admiración y alabanza del artífice está en los colores, también es verdad que, cuando se pone oro en una tabla plana, muchas superficies que tendrían que haber sido presentadas claras y fúlgidas parecen oscuras a los espectadores y otras que quizá debían ser más sombrías se muestran más luminosas. No censuraré que otros ornamentos de los artesanos que se añaden a una pintura, como son las columnas esculpidas, basas y frontones, estén hechos con plata auténtica y sólido o purísimo oro. Pues una historia perfecta y absoluta es muy digna incluso decorada con gemas<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> El incipiente naturalismo de Giotto es elogiado en el *Decameron* de Boccaccio, calificándolo como más elevado porque apela al intelecto frente al arte que solo produce placer a los ojos. “E per ciò, avendo egli quella arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d’alcuni, che più a diletta gli occhi degl’ignoranti che a compiacere allo ‘ntelletto de’ savi dipignendo intendeano, era stata sepolta, meritamente una delle luci della fiorentina gloria dir si puote”. BOCCACCIO, *Decameron*, día 6, novella 5.

<sup>13</sup> Auro quid melius? - Iapis. / Quid iaspide? - Sensus. /Sensu quid? - Ratio. / Quid ratione? - Nihil. *Carmina Medii Aevi Posterioris Latina*, II, 1. *Proverbia sententiaeque latinitatis medii aevi. Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters in alph. Anordnung*. WALTHER, H. Göttingen, 1963, I. *ad vocem*, citado en: BIAŁOSTOCKI, *op. cit.*, p. 236, nota 22.

<sup>14</sup> ALBERTI, *op. cit.*, (Libro II, 49), p. 111. El texto original en italiano reza así: “Truovasi chi adopera molto in sue storie oro, che stima porga maestà. Non lo lodo. E benché dipingesse quella Didone di Virgilio, a cui era la faretra d’oro, i capelli aurei nodati in oro, e le veste purpurea cinta pur d’oro, i freni al cavallo e ogni cosa d’oro, non però ivi vorrei adoperassi oro, però che nei colori imitando i razzi dell’oro, sta più ammirazione e lode al artefice. E ancora veggiamo in una piana tavola alcune superficie ove sia l’oro, quando deono esser oscure risplendere, e quando deono essere chiare parere nere. Dico bene che gli altri fabril ornamenta giunti alla pittura, qual sono colonne scolpite, base, capetelli e frontispici, non li biasimerò se ben fussero d’oro purissimo e massiccio. Anzi più una ben perfetta storia merita ornamenta di gemme preziosissime.” ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura*. GRAYSON, Cecil (ed.). Roma, Bari: Editori Laterza, 1975, p. 48.

En este conocido pasaje del tratado *De la Pintura* (Libro II, 49) publicado en 1435-1436, Leon Battista Alberti censura el uso del dorado [*“Non lo lodo”*] apelando a la autoridad de los clásicos (Virgilio, Cicerón) mientras rechaza con vehemencia la “majestuosidad” que muchos pintores buscaban en el oro. Si bien aquí Alberti continúa el argumento ovidiano de la habilidad por encima del material, el tratadista añade otro elemento de crítica: el *artificio* por encima de lo *real*. En su nuevo concepto de pintura ilusionista, el dorado es ese elemento real que escapa del control del artista; la refulgencia del oro es inestable, pues si bien un momento desprende brillos, apenas giramos nuestro cuerpo esa zona del cuadro que refulgía se torna oscura y sombría. Este fenómeno evidencia la tautología del oro, que funciona como símbolo, aunque no deja de ser una fuente de luz y un material real.

En otro pasaje, Alberti ahonda en el valor relativo del oro respecto a la habilidad artística.

Así, cuánto contribuye la pintura a las honestísimas delicias del ánimo y al decoro, se puede ver de varios modos, pero máximamente en que nunca darás con algo tan preciado, cuya asociación con la pintura no lo haga mucho más caro y gracioso. El marfil, las gemas y otras cosas preciosas semejantes, se hacen más preciosas en manos del pintor. El mismo oro, empleado en el arte de la pintura, tiene mucho más valor que el simple oro. Incluso el plomo, el más vil de los metales, se hubiera servido para formar algún simulacro en manos de Fidias o de Praxíteles, probablemente sería considerado más precioso que la plata ruda y sin elaborar. El pintor Zeuxis empezó a dar sus obras porque, como él mismo decía, no tenían precio. Pues estimaba que no había precio que pudiera satisfacer a quien, modelando o pintando seres vivos, llega a ser casi un dios entre los mortales<sup>15</sup>.

Cuando escribe su tratado en 1435 Alberti está plasmando un concepto intelectual difundido solo entre los pintores más avanzados; en la práctica, la sustitución de los fondos de oro por las representaciones pictóricas de paisajes fue un proceso gradual durante el primer Renacimiento. Un nutrido número de autores —Baxandall, Gombrich, Białostocki, Shelton— han investigado las razones de este cambio aportando interpretaciones que varían en matices; nosotros nos detenemos en este punto para revisar estas teorías por la relevancia que supone el cambio de valoración del oro en esta investigación.

<sup>15</sup> ALBERTI, *op. cit.*, (Libro II, 25), p. 85. En italiano: “E quanto alle delizie dell’animo onestissime e alla bellezza delle cose s’agiugna dalla pittura, puossi d’altronde e in prima di qui vedere, che a me darai cosa niuna tanto preziosa, quale non sia per la pittura molto più cara e molto più graziosa fatta. L’avorio, le gemme e simili care cose per mano del pittore diventano più preziose; e anche l’oro lavorato con arte di pittura si contrapesa con molto più oro. Anzi ancora il piombo medesimo, metallo in fra gli altri vilissimo, fattone figura per mano di Fidia o Prassiteles, si stimerà più prezioso che l’argento. Zeusis pittore cominciava a donare le sue cose, quali, come dicea, non si poteano comperare; né estimava costui potersi invenire atto pregio quale satisfacesse a chi fingendo, dipingendo animali, sé porgesse quasi uno iddio.” ALBERTI, *op. cit.*, p. 44-46.

### 1. Michael Baxandall

En su obra *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento* (1972)<sup>16</sup>, Baxandall estudia la historia social del primer Renacimiento identificando un cambio de gusto entre los clientes de las obras. Así, el patrón más refinado prefiere sustituir el consumo conspicuo del oro y el azul ultramarino por el consumo conspicuo de destreza pictórica. Baxandall argumenta que el valor percibido del oro disminuye porque las cualidades materiales del metal ya no contienen significados simbólicos y entran en conflicto con los fondos naturalistas que los artistas consiguen con su habilidad pictórica. Esa dicotomía entre material y destreza estaba en el centro de los debates teóricos y uno de los grandes aciertos del autor ha sido mostrar ejemplos donde la nueva valoración puede verse reflejada en los contratos de la época, es decir, en la relación mercantil entre comitente y artista<sup>17</sup>.

### 2. Ernst H. Gombrich

Cuando Gombrich presenta su ponencia *Metáforas visuales de valor*<sup>18</sup> en 1952, sus agudas observaciones le llevan a identificar en la censura de Alberti la sustitución de las metáforas visuales básicas por metáforas visuales más elevadas, con la consecuente censura a la gratificación visual. La satisfacción inmediata de lo brillante pasa ahora a ser considerada un placer bajo y vulgar; esa renuncia a la atracción primaria —biológica, diría Gombrich— contiene un acto de disciplina y autocontrol que entraña un valor moralmente superior: la *contención*<sup>19</sup>. Para Gombrich la aspiración que surge en el Renacimiento a la contención, a la nobleza y al decoro son valores estéticos y morales del arte occidental. Así, a diferencia de Baxandall, que está más atento al papel social del oro, Gombrich pone el acento en el individuo y en la negación del placer, en lugar de la sustitución de un placer por otro.

### 3. Jan Białostocki

En su artículo “Ars auro prior”<sup>20</sup> Białostocki recoge la idea de contención propuesta por Gombrich para recorrer los cambios en el sistema de valores desde la Antigüedad hasta el presente reflejando la “problemática del oro en el arte”. Según este discípulo de Panofsky, el dilema no es otro que la dicotomía entre materia y habilidad, ya apuntado por Baxandall,

<sup>16</sup> BAXANDALL, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

<sup>17</sup> Por ejemplo, en el contrato a Botticelli para el altar de la capilla familiar de Santo Spirito, Giovanni d'Agnolo de Bardi establece que le pagará la mitad por los materiales y la otra mitad por su habilidad, “per suo pennello”. BAXANDALL, *op. cit.*, p. 33.

<sup>18</sup> GOMBRICH, Ernst, H. “Visual Metaphors of Value in Art” en: *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*. Londres: Oxford, 1985.

<sup>19</sup> Para un estudio en profundidad sobre este fenómeno, véase GOMBRICH, E.H. “Luz, forma y textura en la pintura del siglo XV al norte y sur de los Alpes” en: *El legado de Apeles. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, 3. Madrid: Debate, 2000. También en: “Light, Form and Texture in XV<sup>th</sup> Century Painting” en: *Journal of the Royal Society of Arts*, Vol. 112, No. 5099, octubre 1964, pp. 826-849.

<sup>20</sup> BIAŁOSTOCKI, Jan. “Ars auro prior” en: *The Message of Images: Studies in History of Art*. Viena: IRSA, 1988, pp. 9-13. Publicado originalmente en alemán en 1966: *Stil und Ikonographie, Studien zur Kunstwissenschaft*. Dresde: Verlag der Kunst, 1966.



y que se manifiesta ahora abiertamente durante el Renacimiento, para luego a partir del XVII, transformarse en la dualidad aristotélica de materia-forma. En su afán por presentar las modificaciones que sufren los propios términos “arte” u “oro” según las ideas estéticas y doctrinas de cada época, Białostocki aporta ejemplos de valores negativos asociados al oro desde la Antigüedad hasta hoy, concluyendo que este ha sufrido una devaluación en la estima. Białostocki concluye que la idea prevalece sobre la materia hasta límites insospechados en movimientos más recientes como el Arte Povera; este, con su poesía de los materiales prosaicos, pone a prueba la misma noción de arte.

#### 4. Lois H. Shelton

Por último, aunque se trate de una aportación menor, la tesis de Shelton defendida en 1987<sup>21</sup>, sin negar las demás razones aducidas por Baxandall y Białostocki, desarrolla en profundidad un elemento adicional: el papel del ascetismo monástico y humanista surgido en el primer Renacimiento. Para Shelton las corrientes monástico-ascéticas contribuyeron a crear una nueva actitud anti-simbólica frente al oro criticando el derroche áurico en las artes y aduciendo que este bien podría emplearse para fines sociales<sup>22</sup>. Shelton concluye que la percepción negativa de los religiosos cristianos acabó liquidando el valor simbólico del material y esa es la causa principal de la eliminación del oro de la obra pictórica.

Entre estas cuatro interpretaciones que justifican la novedosa actitud negativa hacia el oro identificamos dos corrientes: una coloca el acento en el efecto moral de las obras de arte, con argumentos en contra por razones de ética —Gombrich y la contención; Shelton y las órdenes ascéticas—; la otra se afianza en razones “afirmativas”, pues tanto Baxandall como Białostocki ven en la defensa de la destreza frente a la materia la razón principal del giro anti-simbólico.

#### *El Barroco y Rococó: escasos ejemplos dorados*

La prohibición albertiana del oro se refería a la obra pictórica y no a la escultura o al bajo-relieve; por ello se siguen dorando los bronce, los estucos, la terracota y la madera<sup>23</sup>. Durante el Barroco y el Rococó se vuelve a activar la *aurofobia* y la *aurofilia* del Medievo con la contraposición de corrientes ascéticas y místicas-estéticas que se manifiestan en la configuración de los espacios, tanto interior como exterior<sup>24</sup>. Así, si bien los países protestantes mantienen a raya los oros y los colores vivos bajo la amenaza de la idolatría, en los países

<sup>21</sup> SHELTON, *op. cit.*

<sup>22</sup> Por ejemplo, las prédicas de Savonarola (Florencia, 1452-1498) contra el lujo y el dispendio.

<sup>23</sup> Aunque, como recuerda Białostocki, parte del significado sacro se mantiene incluso en los marcos, pues durante la Reforma los países protestantes llegaron a rechazar este último vestigio idólatra y acabaron sustituyendo los marcos dorados por los marcos de ébano. Białostocki, *op. cit.*, pp.12-13.

<sup>24</sup> Un ejemplo de cómo la teoría artística consideraba a la materia subordinada de la idea (forma) es este texto de Nicolás Lamoignon de Basville (1667): “Beauty of form surpasses at all times the costliness of the materials used. [...] The diligence of an excellent worker does not lose any of its value because it is worked in wood or in clay, nor can gold or silver make the work of a poor artist any more commendable.” Citado en Białostocki, *op. cit.*, p. 13.

católicos los sentidos se dejan maravillar con ese movimiento ascendente de la arquitectura barroca y rococó<sup>25</sup>.

En cambio el oro en la pintura queda relegado a los márgenes y se convierte en una forma de valorar y ensalzar la habilidad del pintor. Los ejemplos de fondos de oro después del momento de la ruptura de Alberti son escasos e, incluso, en ocasiones ocultos; por ejemplo, se dan algunas obras con soporte de cobre doradas y posteriormente ocultas bajo una capa pictórica de óleo [Fig. 3]. Estas prácticas están saliendo a la luz recientemente gracias a los estudios técnico-artísticos, pero no dejan de tratarse de insólitos casos que por su rareza señalan la marginación que han sufrido los dorados en la época postalbertiana.

Una de las pocas obras pictóricas áureas son los frescos de Giandoménico Tiepolo en el Palazzo Porto de Vicenza<sup>26</sup>. Estas grisallas sobre fondo de oro sirven para glorificar las hazañas de la familia Porto y, en su contenido civil y monumental, sugieren un significado alejado de lo religioso y medieval y más cercano a los bronce dorados de la tradición escultórica [Figs. 4 y 5],

### *El renovado interés por el oro en el siglo XIX*

Durante el siglo XIX se produce un renovado interés por el oro en la pintura que, si bien se inicia de forma tímida en la obra del romántico alemán Philipp Otto Runge, por ejemplo, *Mutter Erde mit ihren Kindern* [Madre Tierra con sus hijos] (1803-1804) [Fig. 6], finaliza con fuerza en el esplendor de los oros modernistas de Gustav Klimt. Las razones del cambio son varias: por un lado, las recientes traducciones y recopilaciones de tratados, como el *Libro dell'Arte* de Cennino Cennini, impulsaron una nueva admiración por los primitivos italianos; esto, a su vez, influyó en movimientos como los Nazarenos, quienes quisieron recuperar los fondos de oro sin renunciar a la corporalidad y al espacio albertiano<sup>27</sup>. Por otro lado, unos pocos artistas como Runge o William Blake compartían un interés por lo oculto que se manifestaba con el empleo del oro; mientras que en otros casos era debido a la admiración

<sup>25</sup> LEMAIRE, Gérard-Georges. "L'or dans tous ses états, de l'Égypte ancienne à nos jours" en: *L'or dans l'art contemporain*, CHARBONNEAUX, Anne-Marie (ed.). Paris: Flammarion, 2010, p. 31.

<sup>26</sup> Esta serie de seis frescos fueron subastados por Sotheby's el 3 de julio de 2013 (Londres / lote 42 / procedencia Colección Gustav Rau). Están atribuidos a Giandomenico Tiepolo, aunque hasta 1945 fueron atribuidos a Domenico Tiepolo. Los frescos fueron trasladados a lienzo con un marco de trampantojo con fondos de oro; Venecia, 1727-1804; medidas: 271 x 185 cm cada uno. La temática gira en torno a los célebres hechos de la Familia Porto de Vicenza con los siguientes títulos: *Jacobo Porto nombrado Gobernador de Vicenza en 1022; Donato Porto nombrado Patricio de Venecia en 1379; Gerolamo Porto nombrado prefecto de Piamonte en 1508; Francesco Porto nombrado General de la República de Venecia en 1554; Ippolito Porto honrado por Carlos V en 1572; Giovanni Batista Porto nombrado Comandante Jefe en 1661*. Vid. [En línea] Disponible en: <<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/old-master-british-paintings-evening-l13033/lot.42.html>> [Consulta: 2 de marzo de 2015].

<sup>27</sup> MILANESI, G. y MILANESI, C. (eds.). *Cennini Il libro dell'arte o trattato della pittura... di nuovo pubblicato, con molte correzioni e coll'aggiunta di piu capitoli tratti dai codici fiorentini*. Florencia: Le Monnier, 1859; MERRIFIELD, Mary, P. *Medieval and Renaissance Treatises on the Arts of Painting*. Nueva York: Dover Publications, 1999 (1849).

por el japonismo, como en Emil Orlik<sup>28</sup>. En otras palabras, en el XIX convivía la función decorativa y unificadora de espacios propia del movimiento esteticista con otra corriente más subterránea de significados esotéricos. Además, estaba el carácter ostentoso con el que ciclos decorativos con material áureo embellecían edificios públicos. En el caso concreto del vienes Hans Mackart, el que fuera maestro de Klimt, se sirvió de los fondos como un recurso para cerrar el espacio y para unificar ciclos de temática diferente [Fig. 7].

Gustav Klimt no solo aplicará oro sin restricciones en sus frisos y retratos de la alta burguesía vienes, sino que explorará la ambigüedad simbólica del oro en sus obras más eróticas. Pues si bien en lienzos como *Dánae* o *El Beso*, el artista vienes une decorativismo, fertilidad y erotismo, en otras como *Judith*, se puede atisbar unas asociaciones menos positivas al lustre metálico [Figs. 8 y 9]. La iconografía *fin-de-siècle* ahonda en la figura de la mujer fatal, perniciosa y depredadora, y el oro no hace sino reforzar ese mensaje. El oro vuelve para asociarse con el sensacionalismo indecente<sup>29</sup>; la poesía modernista está plagada de referencias al oro y las gemas, a veces con cualidades negativas adscritas como cuando Rubén Darío describe la “risa dorada” de Eulalia (*Prosas 91*) teñida de crueldad<sup>30</sup>.

El renovado interés por el oro fue recibido con críticas a lo largo de todo el siglo XIX; los moralistas, filósofos y escritores de esta época tienen mucho que decir empezando por Hegel, quien se opone a los fondos de oro de los pintores antiguos y califica de bárbara esa atracción por los colores vivos<sup>31</sup>. “Bárbaro” será el adjetivo más repetido durante ese siglo, mientras que en los siglos XX y XXI este será sustituido por *kitsch*<sup>32</sup>. Otro crítico contemporáneo, John Ruskin, reaccionó ante la industrialización y la devaluación del trabajo artesanal en las obras artísticas y en las artes aplicadas impulsando el movimiento “Truth to Materials”. En *La lámpara de la Verdad*, el crítico inglés denuncia el engaño del ocultamiento de los materiales constructivos por otros más costosos. Aunque el dorado —admite Ruskin— es aceptado en arquitectura y obras pictóricas; sin embargo, si se aplicase una lámina de oro a las joyas, esta práctica se calificaría de engaño. Aun así, lamenta que la magnificencia del oro se haya banalizado por su uso y abuso, perdiendo en el camino el deleite que propor-

<sup>28</sup> A Emil Orlik le influyó su visita al Japón en 1900, país donde la tradición de los fondos de oro era relevante.

<sup>29</sup> En otro fin de siglo, el del XX, músicos de la cultura hip-hop empezaron a exhibir ostentosas joyas con oros y piedras preciosas; esta estética se ha popularizado bajo el término *bling-bling*.

<sup>30</sup> LoDATO, Rosemary. *Beyond Glitter: The Language of Gems in Modernista Writers Rubén Darío, Ramón del Valle-Inclán, and José Asunción Silva*. Cranbury, Londres, Missiauga: Massachussetts Associated University Presses, 1999, p. 114.

<sup>31</sup> “For this reason the oldest painters kept, instead of an elaborate environment, a uniform background of gold which the colors of the robes mushy make head against and parry, sat it were; and therefore (...) not to speak of the fact that barbarians in general take pleasure in simple and vivid colors like red and blue, etc.” Hegel, *Lecture of Aesthetics* (1835-1838). Citado en Zaunschirm, *op. cit.*, p. 14.

<sup>32</sup> En la Enciclopedia de Meyer de 1888 se lee: “The actual meaning of the same doubtless rests on the aspiration to bestow a greater value on the picture through the use of precious gold, and as such is generally discredited as *barbaric*”. Vid.: *Meyers Konversation-Lexikon. ein Encyclopädie des allgemeinen Wissens*. Leipzig; Bibliographisches Institut, 1885-1890.

cionaba. Desearía, incluso, que la contemplación del oro se diera en escasísimas ocasiones y este fuese siempre auténtico<sup>33</sup>.

## I. 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La fascinación por el oro y su simbología se refleja en un amplísimo elenco de publicaciones y exposiciones; al fin y al cabo la naturaleza incorruptible del metal precioso ha permitido que objetos de uso ritual, joyas y monedas sean los mejores testigos de civilizaciones lejanas y objeto de análisis en los campos de la antropología, arqueología y etnografía. A menudo estas investigaciones se centran en un periodo o en una civilización determinada —el Egipto de los faraones, los incas o los tracios<sup>34</sup>—, mientras que otras obras abarcan todas las civilizaciones, por ejemplo *The Lure of Gold, an artistic and cultural history* (2006) del arqueometalúrgico Hans-Gert Bachmann o la italiana *La storia dell'oro* (1990)<sup>35</sup>. En conjunto, estas publicaciones aportan información sobre los lugares donde se encontraron estos hallazgos, las civilizaciones a las que pertenecían los objetos y sus funciones en los ritos; a menudo los estudios están enfocados a las operaciones técnico-artísticas de la creación de los objetos —cómo se han elaborado, las técnicas del repujado, el damasquinado— mientras que el significado se da, a veces, por hecho. Como la mayoría de los objetos dorados estaban reservados para momentos y personas especiales parecía relativamente sencillo encontrarles un significado transcendental pues en ellos el material, la función y la forma se daban la mano.

Si bien resulta imposible separar significados culturales de aquellos artísticos, nosotros nos ocuparemos de la problemática del oro en el arte contemporáneo; por ello al dirigir nuestra mirada hacia este ámbito particular encontramos que hasta 2006 no existe

<sup>33</sup> RUSKIN, John. *The Seven Lamps of Architecture*. Nueva York: John Wiley and Sons, 1891, pp. 45-46. "Gilding has become, from its frequent use, equally innocent. It is understood for what it is, a film merely and is, therefore, allowable to any extent. I do not say expedient: it is one of the most abused means of magnificence we possess, and I much doubt whether any use we ever make of it, balances that loss of pleasure, which, from the frequent sight and perpetual suspicion of it, we suffer in the contemplation of anything that is verily in gold. I think gold was meant to be seldom seen and to be admired as a precious thing; and I sometimes wish the truth should so far literally prevail as that all should be gold that glittered, or rather nothing should glitter that was not gold. Nevertheless, nature herself does not dispense with such semblance, but uses light for it; and I have too great a love for old and saintly art to part with its burnished field, or radiant nimbus; only it should be used with respect, and to express magnificence, or sacredness, and not in lavish vanity, or in sign painting. Of its expedience, however, any more than of that of color, it is not here the place to speak; we are endeavoring to determine what is lawful, not what is desirable."

<sup>34</sup> Vid. *El oro del más allá* [Cat. Exp.], 2004. *Los Tracios. Tesoros enigmáticos de Bulgaria*. [Cat. Exp.] Barcelona: Fundación La Caixa, 2005. Las investigaciones más exhaustivas sobre el metal en la península ibérica están recogidas por la arqueóloga Alicia Perea. PEREA, Alicia. *Orfebrería Prerromana. Arqueología del oro*. Madrid: Caja Madrid, 1991, e "Historia del oro en el Museo Arqueológico Nacional". [Serie Guías Didácticas]. Madrid: Museo Arqueológico Nacional, 1996.

<sup>35</sup> BACHMANN, Hans-Gert. *The Lure of Gold: An Artistic and Cultural History*. Nueva York; Londres: Abbeville Press, 2006, y DE ANTONELLIS, Giacomo; BERGAMASCHI, Giovanna; RIVA, Enrico. *La storia dell'oro*. Lainate: Vallardi Industrie Grafiche, 1990.

apenas bibliografía específica sobre el tema<sup>36</sup>. Ante esta ausencia, las exposiciones temporales han estado en la vanguardia, aportando nuevos enfoques sobre este fenómeno. La primera exposición fue organizada en la Kunstsammlungen de Núremberg en 1967 bajo el título de *Spiegel Gold*<sup>37</sup> donde pudieron verse reunidas obras de Johannes Itten, Yves Klein, Otto Piene, Lucio Fontana y Friedensreich Hundertwasser. La siguiente muestra con una presencia significativa de oro fue la *documenta 7* (1981) donde se expusieron *Tragedia Civile* de Jannis Kounellis, *The Golden Tower* de James Lee Byars y donde tuvo lugar la acción *Waldburg (Transformación)* de Joseph Beuys, además de mostrarse piezas de Luciano Fabro, Rebecca Horn, Michael Tracy y Eric Orr. Tal concentración de oro en una exposición colectiva de más de cien artistas fue, a todas luces, una casualidad involuntaria fuera de los objetivos del comisario Rudi Fuchs, quien declaró que en la *documenta 7* pretendía “mostrar una nueva atención a los materiales” y “romper la idea de utopía”<sup>38</sup>. En general, la muestra recibió una crítica irregular; algunos lo interpretaron como un anhelo colectivo hacia una nueva edad de oro mientras que otros lo censuraron como un brillo idólatra<sup>39</sup>. Entre la crítica es especialmente relevante el artículo “More Golden than Gold” (1985) de Thomas McEvilley, quien, en su recorrido por los significados culturales del oro, invoca la tradición clásica y recuerda la poesía de Safo y su énfasis en la perfección del instante<sup>40</sup>.

En 1988 se presentó una exposición en el Gran Palais de París con el título *L’or et son mythe* que rastreaba la fascinación por el oro desde el mito primitivo hasta la adoración pagana y bíblica, con obras provenientes de Europa, Asia, África y América<sup>41</sup>. Casi una década más tarde, entre 1991-1992, tiene lugar en Stuttgart *Das Goldene Zeitalter* con el subtítulo *Die Geschichte des Goldes: vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Bajo la mirada de Tilmann Osterwold se reunieron

<sup>36</sup> McEVILLEY, Thomas. “More Golden than Gold” en: *Artforum*, Volume XXIV, noviembre, 1985, pp. 92-97.

<sup>37</sup> MAHLOW, Dietrich. *Spiegel Gold*. [Cat. Exp.]. Núremberg: Städtische Kunstsammlungen Nürnberg, 1967. Para listado de artistas Vid. Apéndice 1.

<sup>38</sup> FUSCH, RUDI. *Documenta 7*, Kassel: Verlag und Gesamtherstellung, 1981. p. XIII, XVIII.

<sup>39</sup> La crítica prestó algo de atención al nuevo predominio del oro, como en el artículo de Rosi Huh y Peter Rautmann, quienes lo interpretaron como un anhelo colectivo hacia una edad de oro, o la reseña de Michael Compton en *The Burlington Magazine*. Vid. HUH, Rosi; RAUTMANN, Peter. “Gold gab ich für Eisen, Materialaspekte zur documenta 7” en: *kritische berichte*, 1982, pp. 21-36. COMPTON, Michael. “Kassel. Documenta 7” en: *The Burlington Magazine*, Vol. 124, No. 954 (Sept. 1982), pp. 577-578. Entre los medios especializados españoles acapararon la mayor parte de la atención la transvanguardia italiana, los neo-expresionistas alemanes y la elección de un único español —el jovencísimo Miquel Barceló—. Por su parte, las críticas vinieron de parte de Wolfgang Max Faust, quien repitió el dicho “no es oro todo lo que reluce” y cuestionó la vigencia del oro como símbolo, y de otro contemporáneo, Georg Jappe, censuró el “brillo idólatra”. FAUST, Max Wolfgang. “Documenta: Haare in der Suppe” en: *Kunstforum International*. Vol. 53-54, 1982, p. 39 y JAPPE, Georg. “Nullprozentiges Goldwasser. Nachsätze zur d7” en: *ibid.*, p. 26, citados en ZAUNSCHIRM. *op. cit.*, p. 17.

<sup>40</sup> McEVILLEY, Thomas. *Sculpture in the Age of Doubt*. Nueva York: School of Visual Arts; Allworth Press, 1999, p. 266. Véase también McEVILLEY, Thomas. *Sappho*. Putnam: Spring Publications, 2008.

<sup>41</sup> AUZIAS DE TURENNE, Solange; BIDAULT, Alain. *L’or et son mythe*. [Cat. Exp.]. París: Grand Palais, 1988. Entre los artistas del siglo XX y contemporáneos figuraban: Salvador Dalí, Léonard Foujita, Yves Klein, Arman, César, Max Ernst, André Derain, Jean Cocteau, Pablo Picasso, Jean Arp, Julian Schnabel, Andy Warhol, George Mathieu, Eric Orr y Gina Pane.

obras de artistas contemporáneos internacionales junto con piezas medievales, manuscritos, relicarios y relojes<sup>42</sup>. Y si bien Osterwold buscaba confrontar la utopía social del pasado con las formas del presente exponiendo obras de artistas contemporáneos junto a cálices y tallas medievales, la exposición fue duramente censurada por algunos sectores por trivial y *kitsch*<sup>43</sup>. Ese mismo año se presentó *Les couleurs de l'argent* en París, en el Musée de la Poste de la mano del comisario Jean-Michel Ribettes, quien firma —junto a Michael Nuridsany— unos interesantes textos sobre las coincidencias entre oro, dinero y arte contemporáneo<sup>44</sup>. Simultáneamente, en Berlín, se inauguró otra muestra, *Farbe Gold: Dekor, Metapher, Symbol, Beweggründe für Malerei Heute*, donde se confrontaron las creaciones actuales con la tradición de los iconos medievales y se exploraron los significados de los oro en las iluminaciones medievales<sup>45</sup>. Una década más tarde Harald Szeemann comisarió la muestra *Geld und Wert. Das letzte Tabu*, una indagación sobre el último tabú, el valor y el dinero, que incluía un grupo de obras en oro<sup>46</sup>.

La primera investigación en abordar con rigor el fenómeno del aumento de obras áuricas durante el siglo XX fue la tesis de Anne Schloen de la Universidad de Colonia<sup>47</sup>. *Die Renaissance des Goldes* (2006) supone un gran esfuerzo de sistematización que se articula en torno a veinte artistas significativos y siete ámbitos temáticos<sup>48</sup>. La originalidad de la contribución de Schloen reside en la aplicación de la perspectiva de la iconografía material de Monika Wagner. Schloen sostiene que el aumento del oro se debe fundamentalmente a un cambio de actitud en los artistas hacia los materiales, fruto del proceso de democratización que tuvo lugar en los años sesenta; así, la anulación de las jerarquías estéticas tradicionales permitió que algunos artistas incorporasen cualquier material a su obra convirtiéndose el oro en un material más, al tiempo que perdía parte de los significados adscritos. Pero —razona Schloen—, paradójicamente esos significados fueron recuperados debido al carácter extraordinario y único del material. Concluye Schloen que no se han producido rupturas, ni

<sup>42</sup> OSTERWOLD, Tilman *et al.* *Das Goldene Zeitalter*. [Cat. Exp.]. Stuttgart: Württembergischer Kunstverein, 1991. Para el elenco de artistas *Vid.* Apéndice 1.

<sup>43</sup> BLÄTTNER, Martin. “Das goldene Zeitalter” en: *Kunstforum International*, vol. 117, 1992, pp. 355-357, citado en ZAUNSCHIRM, *op. cit.*, p. 17.

<sup>44</sup> RIBETTES, Jean-Michel. “Du veau d’or au dollar, ces dieux obscurs de la peinture” en: *Les Couleurs De L’argent*. [Cat. Exp.]. París: Musée de la Poste, 1992, pp. 18-48, y NURIDSANY, Michael. “Commande et investissement” en: *ibídem*, pp. 69-94.

<sup>45</sup> CORAZOLLA, Paul. *Farbe Gold: Dekor, Metapher, Symbol: Beweggründe für Malerei heute*. [Cat. Exp.]. Künstlerhaus Berlin. Berlín: Ars Nicolai, 1992.

<sup>46</sup> SZEEMANN, Harald (Com.). *Geld und Wert. Das letzte Tabu*. [Cat. Exp.] Zürich: Oehrli, 2002. Incluía un extenso ensayo de Thomas Zaunschirm.

<sup>47</sup> SCHLOEN, Anne. *Die Renaissance Des Goldes. Gold in Der Kunst Des 20. Jahrhunderts*. [Tesis]. Universidad de Colonia, 2006. [En línea]. Disponible en: <<http://kups.ub.uni-koeln.de/2981/>>. [Consulta: 29 de febrero de 2011].

<sup>48</sup> Schloen identifica siete ámbitos temáticos: la sacralización de lo profano, la materialidad de los oros, el valor material del oro, la Edad de Oro, el oro como símbolo espiritual, el oro como símbolo del espacio infinito y el oro como símbolo de la luz. Los artistas analizados fueron Gustav Klimt, Louise Nevelson, Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Max Bill, Roni Horn, Yves Klein, Marcel Broodthaers, Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Constantin Brancusi, James Lee Byars, Marina Abramovic y Ulay, Eric Buchholz, Lucio Fontana y Michael Buthe.

resignificaciones, puesto que los principales valores semánticos —la luz, el espacio, la Edad de Oro, la elevación, lo absoluto, y el valor material— son universales y comunes en todas las culturas y épocas.

Coincidiendo en el tiempo con la tesis de Schloen, los comisarios Walead Beshty y Bob Nickas inauguraron una exposición con el título *The Gold Standard* (2006) en el P.S. 1 de Nueva York<sup>49</sup>. Aun sin catálogo, la selección de artistas, las críticas y la nota de prensa permiten entresacar el objetivo de la muestra, que no era otro que presentar el oro desde posturas posmodernas<sup>50</sup>. La crítica confrontó el cuestionamiento del valor que subyacía en *The Gold Standard* con la fascinación por este que irradiaba de la otra exposición que tuvo lugar en esas mismas fechas en el American Museum of Natural History de Nueva York con el título *Gold. Treasure. Beauty. Power*<sup>51</sup>.

Un año más tarde, la comisaria suiza Dolores Denaro, en colaboración con Anne Schloen, presentó *Aurum* (2008) reuniendo cerca de cuarenta obras de un heterogéneo grupo de artistas contemporáneos<sup>52</sup>. En 2010 salió a la luz *L'or dans l'art contemporain* bajo la dirección de Anne-Marie Charbonneaux acompañado de un artículo de Gérard Georges Lemaire, una recopilación que incluía obras de hasta ciento cinco artistas, la mayoría perteneciente a los últimos diez años<sup>53</sup>. Sin un orden temático, ni geográfico ni cronológico, *L'or dans l'art contemporain* permite una lectura diacrónica que invita

<sup>49</sup> Para el listado completo de artistas en las exposiciones, *Vid.* Apéndice 1.

<sup>50</sup> En el elenco de artistas compartían espacio maestros consagrados como Broodthaers junto a jóvenes promesas como Wolfgang Tillmans. El texto de la nota de prensa rezaba así: “The exhibition examines the idea that otherwise uninflected objects, through material and surface transformation, become objects of desire, expanding upon and negotiating the chimerical presence—both materially and symbolically—of gold. Themes such as alchemy and religion, symbols of power and wealth, the ostentatious and the sublime, are also of chief concern. The exhibition includes historical figures alongside younger artists, and numerous works commissioned especially for *The Gold Standard*. [En línea]. Disponible en: <<http://momaps1.org/exhibitions/view/128>>. [Consulta: 12 de abril de 2013].

<sup>51</sup> SMITH, Roberta. “Menace, Glitter and Rock in Visions of Dystopia” en: *New York Times*, edición digital, el 29 de diciembre de 2006. [En línea]. Disponible en: <<http://www.nytimes.com/2006/12/29/arts/design/29ps1.html?pagewanted=2&r=2&ref=design>>. [Consulta: 27 de noviembre de 2013]. La exposición que tuvo lugar en el American Museum of Natural History fue comisariada por el científico James D. Webster con la colaboración de Charles Spencer, antropólogo del Museo. [En línea]. Disponible en: <<http://www.amnh.org/exhibitions/past-exhibitions/gold>>.

<sup>52</sup> Para el listado completo de los cuarenta y un artistas seleccionados, *Vid.* Apéndice 1. La exposición se estructuraba en torno a los siguientes conceptos: la alquimia, la Edad del Oro, el símbolo de poder, la materialidad, la religión, la representación del valor, el culto, el color, la luz, el ennoblecimiento, el producto aurífero, el bien de consumo, el símbolo de estatus social y el espacio infinito. Con un catálogo bilingüe, alemán y francés, los textos estaban firmados por Denaro, Anne Schloen y Thomas Kreyenbühl. *Vid.* DENARO, Dolores (ed.). *Aurum. L'or dans l'art contemporain* [Cat. Exp.]. Biel, Bienne: CentrePasquArt de Bienne, 2008.

<sup>53</sup> Esta amplia selección incluía artistas de varias nacionalidades: italianos, suizos, turcos, algún español (Elena del Rivero, Dora García), un único latinoamericano (Jota Castro), indios y estadounidenses pero, a pesar de la vocación internacional del proyecto, en general predominan los artistas franceses. *Vid.* CHARBONNEAUX, Anne-Marie (ed.). *L'or dans l'art contemporain*. París: Flammarion, 2010.



al lector a encontrar su propio hilo conductor. Aunque quizá en esa apertura resida su debilidad, puesto que el esfuerzo de recopilación queda algo diluido cuando las obras vienen acompañadas únicamente por citas de artistas o bien de críticos. En cuanto a la semántica del oro, los autores no se trazan el objetivo de llegar a unas conclusiones definitivas, si bien se proponen “presentar una visión del estado del oro en la historia del arte occidental”<sup>54</sup>. Al dar protagonismo a las obras frente a la literatura crítica parecerían aceptar la polisemia del material en la creación actual asumiendo así la doble instancia del oro.

En España, las obras con oro han sido objeto de estudio por parte de Gómez Pintado, quien defiende su tesis *El oro en el arte: Materia y espíritu. Contribución a la restauración en el arte contemporáneo*, en 2008 en el Departamento de Pintura-Restauración de la Universidad del País Vasco con un más que notable estudio sobre la restauración de las obras doradas en artistas modernos<sup>55</sup>. Gómez Pintado propone un protocolo de actuación que, además de la recuperación matérica, contemple el respeto al significado, una valiosa aportación al *corpus* crítico de una disciplina —la de la Conservación-Restauración— todavía joven en la investigación académica. Pero en sus planteamientos y conclusiones, Gómez Pintado cae en el determinismo material al trasladar las propiedades físicas del oro hacia los valores adscritos por la sociedad<sup>56</sup>.

Aunque con metodologías y enfoques distintos, tanto Schloen como Gómez Pintado coinciden en sus conclusiones: el oro no ha sufrido alteraciones en los significados adscritos. Las semejanzas entre ambos estudios residen en parte en los artistas seleccionados —pues coinciden en su mayoría— aunque Schloen aporta una visión más matizada del oro y sus significados<sup>57</sup>. Por ejemplo, Schloen concede al oro su papel en cuestiones meta-artísticas —el mercado, el museo, el dinero— mientras reconoce la distancia que crea el material entre aquellos artistas que se otorgan un papel destacado en la sociedad

<sup>54</sup> CHARBONNEAUX, *op. cit.*, prólogo, s/p.

<sup>55</sup> Otros estudios se han centrado en los procedimientos, la aplicación y el tratamiento del oro aunque al quedar fuera de nuestro ámbito temático, no han sido considerados en este estado de la cuestión. Vid. DE LA COLINA TEJADA, Laura. *El oro en hoja: aplicación, tratamiento sobre soportes móviles tradicionales, muros y resinas*. Universidad Complutense de Madrid, 2001. (Tesis inédita). LÓPEZ ZAMORA, Eva. *Estudio de los materiales y procedimiento del dorado a través de las fuentes literarias antiguas: aplicación en las decoraciones de pintura castellana sobre tabla*. Universidad Complutense de Madrid, 2007. (Tesis inédita)

<sup>56</sup> Por ejemplo, escribe: “(...) Es importante para esta tesis poder demostrar a través del estudio de distintas épocas y culturas, cómo estos significados permanecen constantes a través de los tiempos sin prácticamente ninguna modificación y cómo han llegado inmutables hasta el arte contemporáneo”. GÓMEZ PINTADO, Ainhoa. *El oro en el arte: Materia y espíritu. Contribución a la restauración en el arte contemporáneo*. [Tesis inédita]. Universidad del País Vasco, 2008, pp. 23 y 24.

<sup>57</sup> Gómez Pintado estudia a Yves Klein, James Lee Byars, Louise Nevelson y Jannis Kounellis; Schloen, por su parte, analiza esos mismos y otros dieciséis artistas más que son: Gustav Klimt, Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Max Bill, Roni Horn, Marcel Broodthaers, Joseph Beuys, Constantin Brancusi, Marina Abramovic y Ulay, Eric Buchholz, Lucio Fontana y Michael Buthe.



como el chamán, visionario, sacerdote<sup>58</sup>. Este determinismo material es compartido por otros autores. En *The Lure of Gold. An Artistic and Cultural History* (2006) Jörg Völlnagel alega que “aún hoy las ideas asociadas al oro son tradicionales a su naturaleza” y que “durante el periodo moderno, el valor del oro como signo de estatus social no ha cambiado, ni se ha desarrollado ningún significado nuevo del que tenía en las épocas y culturas pasadas”.

El año 2012 fue testigo de una auténtica explosión de muestras sobre la temática que nos ocupa con un total de cuatro exposiciones: dos de ellas en Alemania, una en Austria y otra en Inglaterra. La primera, *Asche und Gold: eine Weltenreise*, unía dos materiales semánticamente opuestos: el oro y la ceniza<sup>59</sup>. El proyecto surgió como respuesta a la publicación de la tesis de Schloen transformándose de manera orgánica en un recorrido a través de varios mundos: el visual, el estético y el filosófico. Una cuestión central del proyecto consistió en el valor material del arte y en los significados materiales. Con una introducción de Roland Nachtigäller, incluía textos de Anne Schloen, Michael Kröger, Peter Bamm, Alexander Grönert y Dietmar Rübel, este último ligado al proyecto de Iconografía Material de la Universidad de Hamburgo, liderado por Monika Wagner. Los más de medio centenar de artistas se articulaban bajo un sistema de referencia material<sup>60</sup>. La segunda muestra fue la enciclopédica *Gold* que tuvo lugar en el Belvedere de Viena de la mano de Thomas Zaunschirm junto a un nutrido grupo de expertos que abordaron tanto la historia artística como la historia cultural de este material<sup>61</sup>. En explícito diálogo y contraposición directa con las propuestas de Schloen, Zaunschirm contesta en las páginas del catálogo a los determinismos materiales que asomaban en su tesis<sup>62</sup>. El comisario refuta lo que él denomina los “prejuicios iconológicos” fundamentado sus críticas en su oposición al propio concepto de “iconología material”; para él, Schloen y Wagner se enfrentan al oro actual con interpretaciones heredadas aseverando que este es el último capítulo de la iconología que ha dominado el siglo XX, una corriente a su juicio superada a día de hoy<sup>63</sup>.

Tal es la posición que defenderá Zaunschirm en polémica con Schloen. Así las cosas, el primero se propone reescribir una nueva historia de los fondos de oro bajo la postura de la

<sup>58</sup> Vid: VÖLLNAGEL, Jörg. “The Modern Age” en: *The Lure of Gold. An Artistic and Cultural History*, BACHMANN, Hans-Gert. Nueva York, Londres: Abbeville, 2006, p.245.

<sup>59</sup> La exposición tuvo lugar en dos sedes: Marta Herford del 28/1/2012 al 22/03/2012 y Stiftung Museum Schloss Moyland del 13/05/2012 al 19/8/2012. *Ashes and Gold. A World's Journey*, SCHLOEN, Anne; KRÖGER, Michael (eds.) Herford: Mara Herford; Museum Schloss Moyand, 2012.

<sup>60</sup> Se expusieron un total de cincuenta y tres artistas. Para un listado completo de los artistas, Vid. Anexo 1.

<sup>61</sup> Michael Viktor Schwarz, Veronika Pirker-Aurenhammer, Alexander Klee, Joachim Driller y Ulrike Gehringm, Agnes Husslein-Arco. Contiene una sección dedicada a la historia cultural del oro escrita por Jürgen Borchhardt, Markus A.Castor, Bodo Hell, Linda Pelzmann, Zaunschirm y Gabriela Krist.

<sup>62</sup> ZAUNSCHIRM, Thomas; HUSSLEIN-ARCO, Agnes (eds.). *Gold*. [Cat. Exp.]. Viena: Hirmer Belvedere, 2012.

<sup>63</sup> ZAUNSCHIRM, *op. cit.*, p. 120: “(...) no se puede esperar mucho de la iconología material, (...) no representa nada más que el último capítulo de la iconología que en gran parte ha definido el siglo XX” y se pregunta: “¿Qué significa “el poder semántico de este material?”.

anti-sacralidad de este material. En su afán por distanciarse de las asociaciones tradicionales llega a negar que exista ninguna referencia textual que fundamente que los fondos de oro medievales contenían un significado sagrado<sup>64</sup>. Argumenta que el oro en sí no es ni sabio ni sagrado e impugna la idea de que fuese en la Edad Media cuando se estableció su asociación espiritual. Es el siglo XX —sostiene Zaunschirm— el que ha mirado de manera histórica al Medievo y lo ha interpretado en clave espiritual, impulsado por la denuncia de las ideologías materialistas del momento. Razona esta tesis bajo la idea de que fuese la influyente obra *La decadencia de Occidente* (1918-1922) de Oswald Spengler la que hubiese llevado a los historiadores del arte del momento —especialmente Riegl— a esas conclusiones<sup>65</sup>. En definitiva, critica vehementemente que el “oro haya acabado con un tipo de automatismo. Es un acto reflejo el que se interprete el oro como transcendental, espiritual, religioso, sublime, eterno y atemporal”<sup>66</sup>.

No es Zaunschirm el único en cuestionar los significados tradicionales. En el mismo catálogo *Gold*, Schwartz se muestra escéptico ante los iconólogos de la materia. Afirma que “un fondo de oro no ‘significa’ nada y no representa nada” aunque admite que sí contiene una presencia extraordinaria. Ahora bien, esas propiedades extraordinarias no deberían ser apropiadas en exclusividad a una única función. Sus usos son múltiples: llamar la atención, separar, conectar, enfatizar, disimular, crear jerarquías, igualar, acelerar o retrasar. Concluye extrapolando una cita apócrifa de Ludwig Wittgenstein: “No preguntes por el significado, pregunta por el uso”<sup>67</sup>.

La tercera muestra titulada *Goldrush* tuvo lugar en la Kunsthalle de Núremberg y la Villa Merkel, Galerien der Stadt Esslingen. Centrada en arte contemporáneo realizado con oro, sobre oro y desde el oro, la comisaria Harriet Zilch y Anne Schloen eligieron artistas emergentes que rompían de forma enfática con la tradicional semántica del material; así, la espiritualidad y la luz dan paso a resignificaciones. En su artículo Schloen parecería estar contestando a las críticas de Zaunschirm cuando selecciona obras efíme-

<sup>64</sup> A este respecto, la sacralidad percibida del oro y las fuentes textuales están plenamente demostradas por Panofsky, Shelter y otros.

<sup>65</sup> ZAUNSCHIRM, *op. cit.*, pp. 20-21. En su libro, Spengler asocia los fondos de oro con el sentimiento mágico y con lo árabe. Así lo argumenta: “El arte árabe ha expresado el sentimiento mágico del universo por medio del *fondo dorado* de sus mosaicos y sus tablas. (...) El alma mágica sentía todo acontecimiento como la expresión de ciertas potencias misteriosas que llenaban la caverna cósmica con la sustancia espiritual; por eso hubo de cerrar la escena por medio de un fondo dorado, es decir, por medio de un elemento que está más allá de todo colorido natural. El dorado, en efecto, no es un color. Si lo comparamos con el amarillo, veremos que la impresión sensible, muy compleja que el dorado produce, es debida al reflejo metálico difuso de un medio transparente que cubre la superficie. Los colores (...) son naturales. Pero el brillo metálico es sobrenatural; no se presenta casi nunca en la naturaleza; recuerda los mismos símbolos de esta cultura, la alquimia y la cábala, la piedra filosofal, el libro sagrado, el arabesco, la forma interna de los cuentos de *Las mil y una noches*”. SPENGLER, Oswald. *La decadencia de Occidente*. II vols. vol. I. Barcelona: Planeta Agostini, 1993, pp. 321-322.

<sup>66</sup> ZAUNSCHIRM, *ibídem*.

<sup>67</sup> SCHWARTZ, Michael Viktor. “The Gold Ground in the Middle Ages. Don’t Ask for the Meaning, Ask for the Use!” en: *Gold*, *op. cit.* p. 36.

ras donde los significados conservadores del oro están siendo cuestionados<sup>68</sup>. Por último, una exposición en un ámbito no germano se presentó en Londres durante el verano de 2012. Organizada por The Goldsmiths' Company, *Gold. Power and Allure*<sup>69</sup>, explora la relación del oro en Inglaterra. El último artículo de Jessie Robertson dedicado al arte contemporáneo establece interesantes puntos de contacto entre el oro y la alquimia<sup>70</sup>.

En España, la única muestra tuvo lugar en diciembre 2010 en la galería Álvaro Alcázar de Madrid con el título de *El Dorado*. Sin texto crítico que acompañase la selección, por el elenco y las obras presentadas no se aprecia una especial atención a la problemática del oro más allá de reunir una serie de obras con un fin comercial<sup>71</sup>. Por último, en 2014-2015 se expuso *Gold Exhibition at the Bass Museum* en Miami, comisariada por José Carlos Díaz con una selección de artistas contemporáneos.

Así las cosas, si tuviésemos que resumir las principales corrientes de la semántica del oro propondríamos tres líneas:

- 1) un determinismo material entendido como ontología material (*el oro es eterno, el significado es eterno*) defendido por Gómez Pintado (2008) y primeros escritos de Schloen (2006);
- 2) una corriente anti-significado liderada por Zaunschirm (2012);
- 3) por último, los estudios que asumen la polisemia e indagan en los nuevos significados en Charboneaux (2010); Zilch, segundos escritos de Schloen (2012) y Robertson (2012).

Superando estas dicotomías, en el presente estudio proponemos una *antropología del material*, más atento a las relaciones entre materia, creador y entorno que a las ontologías materiales. Y si claramente nos situamos en la tercera línea, aquella que acepta los nuevos significados, también es cierto que aspiramos a introducir una indagación ética y socio-económica ante lo que estas novedades aportan a nuestra realidad, una apuesta que entronca con la visión de la antropología del arte desarrollada por Ricardo Sanmartín en sus escritos<sup>72</sup>. Así, sin olvidar los valores éticos y estéticos, nos moveremos en el ámbito de lo concreto, situando el énfasis en la praxis por encima de la teoría, y, en el siguiente capítulo, dirigiremos nuestra atención a las propiedades materiales interrogando a los creadores por su relación con ellas.

<sup>68</sup> Por ejemplo las obras de Tinguely, Byars, Tur, Althamer o Gilissen quienes contradicen la misma naturaleza del material con sus obras efímeras. SCHLOEN, Anne. "Public Gold. Golden Interventions in Public Space" en: *Goldrush. Contemporary Art Made from, with or About Gold*. [Cat. Exp.]. ZILCH, Harriet, (ed.). Nuremberg: Kunsthalle Nuremberg, 2012, pp. 36-66.

<sup>69</sup> *Gold. Power and Allure*. CLIFFORD, Helen (ed.). [Cat. Exp.]. Londres: The Goldsmiths' Company, 2012.

<sup>70</sup> ROBERTSON, Jessie. "An Ephemeral Magic: Gold and Contemporary Art" en: *Gold Power and Allure*. CLIFFORD, Helen (ed.). [Cat. Exp.] Londres: The Goldsmiths' Company, 2012.

<sup>71</sup> El elenco de artistas era: Carlos Aire, Eduardo Arroyo, Frederic Amat, Adolfo Barratán, Rafael Canogar, Luis Carelo, Simon Edmondson, Javier Garcerá, M.P. Herrero, Antón Llamazares, Bosco Sodi, Guillem Nadal, Josep María Sirvent, Chus García-Fraile y Carmen Calvo.

<sup>72</sup> SANMARTÍN, Ricardo. "Arte y Antropología Social" en: *Meninas, Espejos e Hilanderas. Ensayos en Antropología del Arte*. Madrid: Editorial Trotta, 2005, pp. 13-26.



[Fig. 1]

Sigmar Polke, *Sin título* [Pepitas de oro], 1990



[Fig. 2]

Réplica moderna de *Atenea Partenos*, 1990



[Fig. 3]

Frans van Mieris, el Viejo, *La visita del médico*, 1657



[Fig. 4]



[Fig. 5]

Giandomenico Tiepolo, *Jacobus Porto nombrado Gobernador de Vicenza en 1022*, [dcha.] y *Donato nombrado patricio de Venecia en 1379*, [izq.] ca. 1757

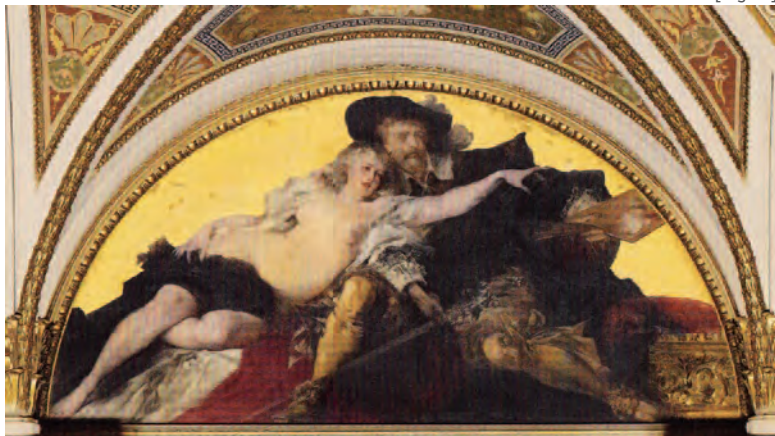


[Fig. 6]



Philipp Otto Runge, *Madre Tierra con sus hijos*, 1803 -

[Fig. 7]



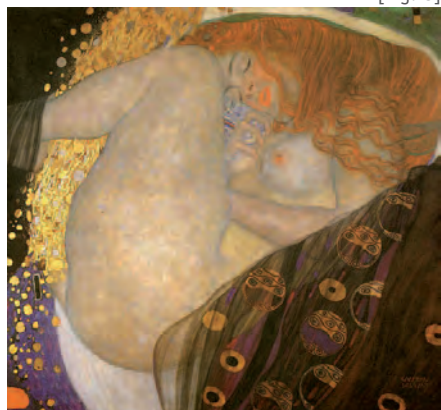
Hans Mackart, *Peter Paul Rubens*, 1881

[Fig. 9]



Gustav Klimt, *Judith*, 1901 -

[Fig. 8]



Gustav Klimt, *Danae*, 1907

CAPÍTULO II

# **EL ORO COMO MATERIAL CULTURAL**



“Me gusta ser muy fiel al camino del material.”

ELENA DEL RIVERO<sup>1</sup>

En este capítulo colocamos el material oro en el centro del estudio, interesándonos por sus propiedades intrínsecas, por sus cualidades atribuidas y por las historias adscritas a él. Trataremos de responder a varias preguntas: ¿cuáles son estas propiedades? ¿Qué valores semánticos aportan? ¿Cómo categorizar unos fenómenos que se perciben, que se tocan, que se saben? A menudo las taxonomías matéricas no sirven para nombrar significados en creaciones contemporáneas que están en continuo movimiento y transformación. Cuando la filósofa Florence de Mèredieu reflexionaba sobre el universo de los materiales clásicos —la piedra, el mármol, la madera, los materiales preciosos y semipreciosos— aseguraba que estos poseían características inmutables de profundidad<sup>2</sup>. También el diseñador y teórico italiano Ezio Manzini se refería al lenguaje de los materiales afirmando que estos en el pasado constituían un vocabulario connotado por un significado estable y profundo<sup>3</sup>. Pero si nuestro deseo es mirar más allá de una iconología matérica, el propio Manzini plantea un punto esencial: la materia puede ser plástica, dúctil o maleable pero la pregunta no sería ¿qué es la materia?, sino ¿cómo vemos nosotros la materia?<sup>4</sup>

Con el fin de dar cuenta de esta problemática hemos recurrido al campo de la antropología donde encontramos un amplio debate entre el concepto *materia*, *materialidad* y *agencia* en los estudios de la *cultura material*. En contraposición con el actual énfasis en la *agencia* y la *materialidad*, el antropólogo británico Tim Ingold sitúa el foco en los materiales; así, desde una postura que algunos han denominado neo-materialista<sup>5</sup>, Ingold propone salir del *modelo hilemórfico* heredado de la Antigua Grecia —donde la materia, natural y pasiva, se subordina a la forma, concebida por la mente del hombre según un plan previo— para imaginar una materia llena de potencialidades dentro del proceso de la vida. Para superar esa polarización entre materia y mente, Ingold recurrió a la teoría del psicólogo James Gibson quien se refiere a sustancias, medio ambiente y superficies, en lugar de materia<sup>6</sup>. Este planteamiento introduce un elemento de performatividad, pues ahora los materiales no se insertan en un medio ambiente sino que se presentan; ni las propiedades, ni los atributos

<sup>1</sup> Apéndice 3. Entrevistas a los artistas por la autora: DEL RIVERO, Elena.

<sup>2</sup> MÈREDIEU, Florence de. *Histoire Matérielle et Immatérielle de l'art Moderne e Contemporain*. París: Larousse, 2011, p. 170.

<sup>3</sup> Las cualidades de los materiales suscitan en la memoria colectiva una serie de estereotipos definidos por nombres. Escribe Manzini: “Esos nombres adquieren peso y espesor cultural”; MANZINI, Ezio. *La materia de la invención*. Barcelona: CEAC, 1993, p. 37.

<sup>4</sup> MANZINI: *Ibid*.

<sup>5</sup> SILLA, Rolando. “Dossier Tim Ingold, neo-materialismo y pensamiento pos-relacional en antropología” en: *Papeles de Trabajo*, Año 7, N° 11, mayo de 2013, pp. 11-18.

<sup>6</sup> El enfoque ecológico del psicólogo James Gibson aboga por abolir las fronteras entre mente y materia, reaccionando contra las premisas cartesianas. Acuña la palabra *affordances* para explicar cómo nos involucramos en el medio ambiente, generando un compromiso productivo fundamentado en que todo está en movimiento. Vid. GIBSON, James J. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin, 1979.



son fijos ni esenciales, sino procesuales. El acento residiría entonces en la práctica y en la experiencia.

Con ello Ingold elige lo concreto frente a lo abstracto, recurriendo a quienes trabajan con el material: los artistas, los escultores, los arquitectos, los artesanos y los diseñadores<sup>7</sup>. “No es la materialidad —afirma Ingold— sino los flujos de los materiales”<sup>8</sup>. En consecuencia, es por medio de los procesos como van creciendo conjuntamente creadores y materiales; en ese crecimiento se establecen conexiones consistentes en líneas de crecimiento y movimiento<sup>9</sup>. El acento estaría ahora en el movimiento, pues es la primacía de este —como algo consustancial al ser humano, al medio ambiente y a las cosas— lo que convierte el ser en devenir. Para Ingold, las cosas son sus acciones, sus movimientos, sus recorridos; sus caminos, diría la artista Elena del Rivero cuando declara “me gusta ser muy fiel al camino de los materiales”, frase con la que encabezamos este capítulo.

Así, cada propiedad es una historia; y escribir sobre las propiedades de los materiales es “contar historias de lo que les ocurre mientras fluyen”<sup>10</sup>. Aceptando la fluidez e hibridación entre propiedades, cualidades e historias, aquí pretendemos contar las historias de las propiedades del oro<sup>11</sup>.

## 1. LAS PROPIEDADES

### Los colores

“El oro no es ningún color”. Así reza la primera frase de la introducción del catálogo *Faber Gold (Color Oro)*, una exposición paradójicamente dedicada al color oro. Entonces, si el oro no posee ningún color, ¿a qué se debe el amarillo intenso que asociamos con este metal? La respuesta reside en la composición de los metales que favorece una capacidad de brillo y lustre que permite reflejar parte del espectro de luz visible. Así, según el tipo de metal —plata, oro, cobre o aluminio— reflejará una, dos o todas las frecuencias de lo visible. Un ejemplo es el resplandor blanquecino de la plata, fruto de la reflexión de todas las frecuencias del espectro visible. Mientras, el caso del oro es más complejo pues debido a su composición particular y a la acción de la relatividad, lo que antes era ultravioleta se transforma

<sup>7</sup> No es extraño, entonces, que sea un diseñador como Ezio Manzini quien haya escrito sobre ello, intelectualizando la materia en *La materia de invención*, *op. cit.*

<sup>8</sup> INGOLD, Tim. “Los Materiales contra la materialidad” en: *Papeles de Trabajo*, Año 7, n° 11, mayo de 2013, pp. 19-39, p. 36.

<sup>9</sup> Ingold utiliza la palabra *meshwork* —que puede traducirse como un “tejido no tejido” o una “maraña” frente a otra palabra similar *network* (redes)—. A juicio del antropólogo el concepto “redes” implica una relación entre elementos conectados entre sí, pero que cada uno es, a su vez, autónomo. Lejos de ese concepto, *meshwork* implica que las cosas *son* las relaciones. INGOLD: *op. cit.*, pp. 70-71.

<sup>10</sup> INGOLD: *op. cit.*, p. 30.

<sup>11</sup> Nosotros aquí seguimos el camino trazado por Ingold cuando afirma que “las propiedades de los materiales no son atributos sino historias”. INGOLD: *op. cit.*, p. 32.

en azul en las frecuencias del visible. Como consecuencia de esta modificación, la sustancia oro absorbe luz azul reflejando el resto del espectro; el resultado es el característico brillo solar de este metal.

Al brillo cromático del oro debe añadirse una amplia gama de tonos resultado de las aleaciones con la plata, el cobre, el paladio o el rodio. Mientras el amarillo corresponde al oro de una pureza del 99,9%, el oro rosa, blanco, verde o negro serán el resultado de aleaciones con diversas proporciones de esos metales anteriormente citados. La figura 1 muestra una parte de la variedad de colores que pueden llegar a desplegar losoros. Pero incluso el oro de una pureza máxima se percibe con colores que nada tienen que ver con la luz solar cuando se maneja a escala nano<sup>12</sup>. En esas condiciones —invisibles para el ojo humano— las propiedades de la materia se transforman; entonces las partículas áuricas muestran otros colores —del verde al morado pasando por el azul y el rojo—<sup>13</sup> [Fig. 2]. Con todo, estos singulares efectos eran ya conocidos en la Antigüedad; en el Museo Británico se exhibe un ejemplo extraordinario, la copa de Licurgo del siglo IV d.C., cuyas propiedades dicroicas permiten que se muestre verde a la luz natural mientras que bajo la luz artificial se transforma en rojo [Figs. 3 y 4]. Semejante cambio se debe al metamerismo, un fenómeno por el cual colores con una tonalidad en un tipo de luz resultan diferentes bajo otra<sup>14</sup>. En dicha copa se encuentran partículas áuricas de 50-70 nm que absorben unas ondas de la luz distintas durante el día a las que absorbe bajo la luz artificial; así, la luz proyectada se percibe verde y la luz reflejada rojo.

Más importante que los “colores del oro” —puesto que el oro no tiene un color— es entender el fenómeno del *no color*, indisolublemente unido al fenómeno del reflejo. La diferencia entre color y reflejo no es tan obvia: quien escribe estas líneas tuvo ocasión de experimentarlo de primera mano al escanear unas obras de Dora García pertenecientes a la serie *Frases de oro*. A pesar de los repetidos e infructuosos intentos, los textos aparecían en color negro en lugar de amarillo. Ahí comprendimos la diferencia entre color y brillo [Figs. 5 y 6]. Ciertamente, las cosas no son lo que parecen; por eso, la frase de oro que pretendíamos escanear —“La realidad es una ilusión muy persistente”— resulta aún más acertada, un inesperado guiño de la artista a la autora.

Pero si el oro carece de color, no carece de historia. Desde Venecia a Bizancio, pasando por Viena y El Dorado este metal áurico contiene una rica historia cultural que expertos como John Gage, Manlio Brusatin, Michel Pastoureau o Philip Ball, entre otros, han investigado y difundido en sus estudios<sup>15</sup>. Más allá de la historia del oro, interesa situar el oro-color en el contexto de lo concreto y la *praxis*. Así, entre los artistas seleccionados, citamos a

<sup>12</sup> Un nanómetro equivale a una milmillonésima parte de un metro.  $1\text{nm}=0,000\ 000\ 001\text{ m}=10^{-9}\text{ m}$ .

<sup>13</sup> ZAUNSCHIRM, Thomas. “All That Glitters... of Orpiment, Chrysotypes and Super-Black” en: *Gold*, ZAUNSCHIRM, Thomas; HUSSLEIN-ARCO, Agnes (eds.). Viena: Hirmer Belvedere, 2012, pp. 110-113.

<sup>14</sup> GAGE, John. *Color y cultura*. Madrid: Ediciones Siruela, 2001, p. 14.

<sup>15</sup> GAGE: *op. cit.* BRUSATIN, Manlio. *Historia de los colores*. Barcelona: Paidós, 1997. PASTOUREAU, Michel; SIMONNET, Dominique. *Breve historia de los colores*. Barcelona: Paidós, 2006. BALL, Philip. *La invención del color*. Madrid: Turner, 2003.

Sarah van Sonsbeeck (Ámsterdam, 1976) quien definía el oro como “un material muy intangible que además no tiene color propio”<sup>16</sup>, mientras que James Lee Byars afirmaba que “el oro es el color de ninguna parte”<sup>17</sup>. Quizá Byars estuviese de acuerdo con la observación de Wittgenstein cuando apuntó en su cuaderno de notas: “El *dorado* es un color de superficie”<sup>18</sup>.

En el tratado *De la Pintura* (1436), Leon Battista Alberti censuraba el uso del dorado porque el artista no podía controlar la refulgencia del material aconsejando al pintor sustituirlo por su representación pictórica; sus críticas residían en que el metal a veces se percibía casi negro, otras amarillo e incluso naranja<sup>19</sup>. La construcción del espacio albertiano de perspectiva monofocal exigía un espectador inmóvil, rompiendo así con la estética del movimiento que había surgido en Bizancio —aún vigente durante el Medievo— que exaltaba la experiencia de lo fluido en el espectador. Entrado el siglo XXI y dejando atrás el espacio albertiano, no es extraño que sea precisamente el oro como experiencia visual de lo contingente uno de los aspectos más apreciados por los artistas contemporáneos. Y como tendremos ocasión de desarrollar en el capítulo VI, la ausencia de color propio ofrecerá un abanico de posibilidades para aquellos artistas interesados en explorar otros valores semánticos para este material.

### **El reflejo: oro-espejo, oro-reflejo y auto-reflejo**

Los materiales pueden absorber, reflejar o bien ser atravesados por la luz; en el caso de los metales la luz se refleja dando lugar a los fenómenos del brillo y el reflejo. En las superficies doradas de las obras de arte contemporáneo reconocemos tres tipologías: el *oro-espejo*, el *oro-reflejo* y el *auto-reflejo*. El primero es uno de los fenómenos más habituales, pues a menudo la capacidad reflectante del oro actúa como un espejo. No en vano la primera exposición dedicada al oro y al arte contemporáneo en 1967 recibió precisamente ese título: *Spiegel Gold (Oro-Espejo)*. Y es que ya en 1960 Michelangelo Pistoletto (Biella, 1933) aprovechaba la superficie de reflejos en unos *Autorretratos* con fondos metálicos que negaban la profundidad espacial, un recurso anti-moderno que quizá remitiese a los primitivos italianos por influencia de Venturi y su clásico ensayo *El gusto de los primitivos* [1926]<sup>20</sup>. Pues para Michelangelo Pistoletto, al igual que para Lucio Fontana unos años antes, los maestros del Medievo se alzaron como referencia no por los aspectos espirituales, sino precisamente como alternativa a la construcción del espacio albertiano. En ese espejo de oro Pistoletto ha congelado y encerrado su yo invitando al espectador a compartir el espacio pictórico con él [Fig. 7]. El artista lo explica así:

<sup>16</sup> Apéndice 3. Entrevistas a los artistas por la autora: VAN SONSBEECK, Sarah.

<sup>17</sup> “Gold is the color from nowhere” citado en POWER, Kevin. “Representar lo perfecto” en: *Intervenciones* [Cat. Exp.]. Sevilla: Pabellón de Andalucía en Expo '92, 1992, p. 105.

<sup>18</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig. *Observaciones sobre los colores*. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas, Universidad Autónoma de México; Barcelona: Ediciones Paidós, 1994, p. 29.

<sup>19</sup> ALBERTI, op. cit. (Libro II, 49), p. 111.

<sup>20</sup> VENTURI, Lionello. *El gusto de los primitivos*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

El objetivo es crear una tensión entre el reflejo móvil del espectador y la imagen congelada de la imagen pintada o fotografiada. (...) Estas obras redefinen el concepto de perspectiva que hasta el momento implicaba una visión hacia el interior del cuadro, ahora el “desde fuera” juega también una función concreta<sup>21</sup>.

Pistoletto no es el único que explota la capacidad especular del oro; otros artistas como Michel Journiac (París, Francia, 1935-1995) han querido unir lo áurico y el reflejo en unas imágenes-signo donde las fotografías, reveladas sobre una capa de oro, manifiestan el autorretrato impregnado en la sangre del artista. A medio camino entre el icono y la huella, como la *Sábana Santa*, los *Icône du temps présent* (1988) [Figs. 8 y 9] ponen en evidencia cuestiones como lo visible y la superficie, la espectacularidad, la huella corporal y el cuerpo ausente. El oro reconcilia esa marca del aquí y ahora con el tiempo suspendido, mientras sacraliza al propio artista<sup>22</sup>.

Si Pistoletto se autorretrató con un fondo de oro y Journiac dejó sus huellas sobre el oro, la anteriormente citada Van Sonsbeeck ha tomado el espejo de su casa como modelo para *Silence is Golden* (2012) [Fig. 10]. Así lo explicó la artista: “(...) La obra de aquí, en ARCO, es bastante grande, es casi como un espejo, y lo colgamos de forma deliberada a esa altura para que puedas ver tu propia sombra; parte de ti mismo en la obra, así que te ves reflejada”<sup>23</sup>. Invitando al espectador a incorporarse en la obra, el público se convierte ahora en el activador de significados. Como dijo Marc Quinn, otro artista contemporáneo de quien daremos cuenta más adelante, en una ocasión: “Las obras son como espejos; desvelan algo de quién mira, en lugar del propio objeto o de quién lo creó”<sup>24</sup>.

En la segunda tipología, aquella del *oro-reflejo*, la superficie del oro no actúa como un espejo. Alejándose de lo especular, los mosaicos dorados de Lucio Fontana y John Armleder brillan por el efecto de la fragmentación, que amplifica la reflexión y refracción de la luz. Así, cuando el escultor italiano Lucio Fontana (Rosario, Argentina, 1899-Varese, Italia, 1968) eligió la técnica del mosaico para unos bustos, el resultado fueron unas obras extrañamente anti-retratos. En concreto, *Ritrato di Teresita* (1938) tiene la particularidad de conseguir una superficie tan fraccionada que no permite la individualización de la retratada [Fig. 11]. No solo le confiere el aspecto de piel

<sup>21</sup> PISTOLETTO, Michelangelo. “Pistoletto: Busco que el espectador se convierta en artista” en: Hoyesarte.com. [En línea]. Disponible en: <[http://www.hoyesarte.com/entrevistas/c32-artistas/entrevista-michelangelo-pistoletto-pintor-y-escultor\\_99347/](http://www.hoyesarte.com/entrevistas/c32-artistas/entrevista-michelangelo-pistoletto-pintor-y-escultor_99347/)>. [Consulta: 15 de febrero de 2015].

<sup>22</sup> Nota de prensa de la Galerie Patricia Dorfmann. [En línea]. Disponible en: <[http://www.patriciadorfmann.com/images/expos/fr/communique\\_de\\_presse/Com7\\_expo-journiac.pdf?PHPSESSID=9260c3a204cf95723d1cda65b2a76db7](http://www.patriciadorfmann.com/images/expos/fr/communique_de_presse/Com7_expo-journiac.pdf?PHPSESSID=9260c3a204cf95723d1cda65b2a76db7)>. [Consulta: 27 de octubre de 2014]. Otro autorretrato es el que realizó Marc Quinn con oro de 18 quilates: *Frozen Head*, 2009. Vid. Marc Quinn: *Before, Now, and After*. [Cat. Exp.]. París: Galerie Hopkins-Custot, 2008.

<sup>23</sup> Apéndice 3. Entrevistas a los artistas por la autora: VAN SONSBEECK, Sarah.

<sup>24</sup> QUINN, Marc. “Works are like mirrors and they bringing out something about the person looking rather than the object or its creator” (p. 23). Apéndice 4. Entrevistas publicadas a artistas: QUINN, Marc.

de lagarto, no humano, sino que el tratamiento quebrado de la superficie acentúa la actividad del oro, que, centelleante, anula la solidez y el volumen del busto. “Materia puttana e affascinante”<sup>25</sup> —así describió Fontana su lucha con los mosaicos a su amigo Tullio de Albilsola.

Algunos estudiosos de la obra de Fontana, como Anthony White, han visto en este tratamiento epidérmico una herramienta anti-retórica con la que Fontana estaría alejándose voluntariamente del lenguaje monumental de los artistas del grupo *Novecento* que entonces dominaban el panorama artístico en la Italia de Mussolini<sup>26</sup>. Más allá del contexto histórico, Fontana estaría reinventando la técnica del mosaico para utilizarla en un retrato escultórico, una insólita práctica que permite anular la personalidad de la retratada, enfatizando lo superficial; pero entonces lo superficial adquiere un significado positivo envolviendo tanto al ambiente como al espectador en un mismo espacio. El énfasis estaría ahora en la relación entre el espectador y la obra y el canal de comunicación que se establece entre ambos. Como bien observa White, en el caso de *Ritrato di Teresita*, la relación entre obra-espectador-ambiente se refleja de forma real por medio de los cuadrados de luz que se proyectan en el suelo donde está expuesta<sup>27</sup>.

Frente a la superficie irregular de los mosaicos de Fontana, en la obra de John Armleder (Ginebra, Suiza, 1948) *Popoxomtl # 2* (2006) las teselas cuadradas se inscriben en una retícula geométrica, definida por Rosalind Krauss como “la forma que declara la modernidad del arte moderno”<sup>28</sup> [Fig. 12]. En su ensayo *Grids* (1979) Krauss argumentaba que la retícula irrumpió en el panorama de las vanguardias alzándose como la estructura anti-natural y anti-discursiva de la abstracción menos material —aquella de Mondrian y Malevich—; sin embargo, esa misma retícula anulaba el espacio, sustituyéndolo por la materialidad de la superficie. Si trasladamos esas interpretaciones a la obra de Armleder, reconocemos en el cuadrado de cien por cien centímetros la forma absoluta inaugurada por Malevich; y cuando el cuadro aparece dividido a su vez en cuadrados, esa retícula invita a permanecer en la superficie, absorbiendo las cualidades físicas de las teselas de oro, encerrados en un espacio y un tiempo sin definir. Aquí las habituales referencias al arte paleocristiano y bizantino carecerían de sentido y, alejados del simbolismo religioso, la obra se inscribiría ahora en la más moderna de las tradiciones, en el arte Minimal. Con todo, los juegos de luces de las teselas interactuando directamente con el espectador no debería llevarnos a un significado numinoso —como en el Medievo y el *analógico more* de Suger— sino a una apuesta próxima a la fenomenología de la percepción. Así, renunciando al control de la

<sup>25</sup> KRAUSS, Rosalind. “Grids” en: *October*, Vol. 9, 1979, pp. 50-64, p. 50.

<sup>26</sup> White señala que Fontana, aun cuando adopta la técnica musiva a la manera de Sironi —con ese espíritu de vuelta al orden y de recuperación de lo bizantino y lo romano— se aleja de lo monumental en su manera de romper con la solidez de la forma. Vid. WHITE, Anthony. *Lucio Fontana. Between Utopia and Kitsch*. Cambridge, Massachusetts; Londres: The MIT Press, 2011.

<sup>27</sup> “This occurs literally in the case of *Portrait of Teresita*, which actually casts small reflected squares of light onto the floor where it is exhibited”. WHITE: *op. cit.*, p. 120.

<sup>28</sup> KRAUSS: *op. cit.*, p. 49.

materia, Armleder deja multiplicar los efectos de la luz sobre el espectador, ahora erigido en principal protagonista.

El oro es reflejo porque se refleja a sí mismo<sup>29</sup>. Así, cuando el oro se *auto-refleja* en la tercera tipología acaba anulando la distinción entre reflejo y reflejado y, a la postre, subrayando su tautología. Como material de uso artístico, el oro es único y autorreferencial; un material valioso que a su vez representa lo valioso; rara vez se presenta enmascarado. En cierto sentido se podría relacionar con las teorías neoplatónicas pues, como bien escribió Plotino (205-270 d. C.), “no puede haber una representación de lo ideal, excepto en el sentido que representamos el oro con una parte del oro”<sup>30</sup>. Esa es una dualidad consustancial a su naturaleza; por un lado, su brillo es inalterable y eterno, pero por otro, sus superficies doradas reflejan la luz y —al igual que un espejo— duplica lo que le rodea. Al reflejar los movimientos de las cosas y las personas que le rodean, participa del constante cambio y devenir, de forma que convergen la unidad y la multiplicidad en ese material, una propuesta muy acorde con la filosofía neoplatónica.

El brillo, el reflejo y la representación; en la triangulación de estos tres fenómenos reside la complejidad del oro. El reflejo es lo que causa que el oro sea oro; debido al reflejo se establece una dualidad que es a la vez física y conceptual, pues cuando el oro representa el dinero se establece una doble función, como reflejo y como símbolo. Esa tautología no ha pasado desapercibida; por ejemplo, en la conversación entre el crítico Will Self y el artista Marc Quinn (Londres, Inglaterra, 1964) en torno a la obra *Siren* (2008) de este último, aparece una referencia explícita a la tautología del oro [Figs. 13 y 14].

W.S.: El punto más vivo es cuando la mano agarra el pie, no es así, y eso es una indicación del tacto —pero solo se toca a sí misma.

M.Q.: Sí, no te está permitido tocar. No puedes tocar y no toca otra cosa que sí mismo. Quizá quiera decir que no vas a tocar el dinero, ni tampoco la belleza; se va a mantener fuera de tu alcance<sup>31</sup>.

## La ductilidad y la maleabilidad

La ductilidad y la maleabilidad, ambas propiedades mecánicas del oro, están relacionadas con el altísimo grado de resiliencia del metal que puede deformarse con facilidad sin rom-

<sup>29</sup> “It is as if the gold reflects itself and so really is its own reflection, an object that becomes what it is by representing itself. Thus, it isn’t so much that the distinction between the gold and its representation is lost as that the representation is here understood to be an essential part of the gold itself”. MICHAELS: *op. cit.*, p. 158.

<sup>30</sup> PLOTINUS, *The Enneads*, 5.8.3. traducción de MacKENNA, Stephen. Londres: Penguin Books, 1991, p. 413, citado en MARSHALL, Jennifer Jane. “In Form We Trust: Neoplatonism, the Gold Standard, and the Machine Art Show, 1934” en: *The Art Bulletin*, Dec 2008, 90, pp. 597-615, p. 608.

<sup>31</sup> (Traducción de la autora). Para texto completo Vid. *Apéndice 4. Entrevistas publicadas a artistas: QUINN, Marc.*

perse. Así, mientras la ductilidad permite obtener alambres e hilos de oro, la maleabilidad se refiere a la capacidad de formar láminas finas o “panes de oro”. Estas propiedades convierten al oro en un metal excesivamente blando para poder ser empleado como herramienta de trabajo; de ahí su uso en joyas o en artes decorativas que satisfacen otras necesidades: la demostración de rango, la exclusividad, la belleza o la ornamentación.

Artistas, joyeros y artesanos han sabido explotar esa ductilidad para formar hilos que aprovechan la ligereza del oro. En el ámbito del arte contemporáneo, la británica Cornelia Parker (Cheshire, Inglaterra, 1956) transformó metafóricamente unas alianzas para rescatarlas del olvido, aprovechando la resistencia del metal para poner en relieve que las cosas nunca son mudas, ni inertes. La pieza *Wedding Ring Drawing (circumference of a living room)* (1998), un delicado arabesco dibujado en el aire y enmarcado entre dos cristales, es el resultado de fundir y estirar dos alianzas hasta su máxima capacidad para conformar un hilo de varios metros [Fig. 15]. La extensión de doce metros denota domesticidad pues estas son las medidas habituales de una sala de estar, como sugiere el título —*la circunferencia de un cuarto de estar*—. Interrogada por esta pieza en 1999, la artista manifestó:

Utilicé la alianza porque es una institución, algo monumental, pero al mismo tiempo es algo doméstico. En enciclopedias antiguas emplean varias analogías para describir la ductilidad del oro, hasta qué punto se puede estirar como material. En teoría podrías extraer un hilo que rodearía el mundo entero, o batirlo en panes de oro que cubrirían una habitación. Cuando estaba siguiendo ese tipo de ideas encontré un platero que podía extraer hilos de los metales preciosos<sup>32</sup>.

Combinando lo doméstico y lo monumental, lo macroscópico y lo microscópico, a Parker le interesa explorar la materia en un estado de metamorfosis. Asimismo, la artista subraya aquí su colaboración con un artesano para llevar a cabo la obra, un platero experto en la manipulación de los metales preciosos que nos lleva al siguiente punto: ¿cómo se trabaja el oro? Porque la ductilidad y la maleabilidad permiten trabajar el metal, pero no sin esfuerzo. Los procesos de extraer, purificar, fundir o recocer el oro son posibles gracias a la acción del hombre sobre la materia; un ejemplo de *cultura* frente a la *naturaleza*.

De este mismo modo, el orfebre italiano Giovanni Corvaja (Padua, 1971) trae a colación a Jasón, ese personaje de la mitología griega, metáfora de la superación de obstáculos por medio del esfuerzo —y de algo de magia—, cuando relata el proceso de creación de la bellísima colección *The Golden Fleece [El Vello de Oro]*. “Su-puso diez años de conceptualización y dos de ejecución: El viaje de Jasón también duró doce años”. Durante el proceso investigó distintas formas de extraer hilos del oro; llegó a crear hasta seis telares, uno de ellos con 22.000 piezas diferentes hasta que encontró el método perfecto en una antigua técnica japonesa —entre trenzado y tejido— con las que consiguió esos hilos delgadísimos y de gran suavidad, que se

<sup>32</sup> Apéndice 4. Entrevistas publicadas a artistas: PARKER, Cornelia.

asemejan al pelo de un animal<sup>33</sup>. El resultado final, *Sin título* (2008-2009), un cintillo de oro de 18 y 22 quilates, es un extraordinario ejemplo de la ductilidad con hilos de apenas 0,13 milímetros [Fig. 16]. En conjunto, empleó 5.123.000 de hilos de oro con una extensión de 160 kilómetros de alambre que supusieron más de 2.500 horas de trabajo. Pero más allá de la cuantificación, la deslumbrante belleza del cintillo —nos aseguran quienes lo han probado<sup>34</sup>— crea un centro de energía del que emana una poderosa fuerza. Las coronas, el poder y el oro comparten una larga historia —no siempre edificante—, para presentarse aquí transformadas en magia<sup>35</sup>. Así, según afirma su creador Corvaja, “el poder está conferido por la belleza y las cualidades particulares del oro (...), nadie es inmune a eso”<sup>36</sup>. Su relación con el metal viene de lejos: “Desde que era pequeño encontré los metales muy interesantes: la forma que tienen al tacto, la forma en que se refleja la luz, la forma en que absorbe tan rápidamente el calor de nuestras manos”<sup>37</sup>.

Roni Horn, cuya relación con el oro se remonta asimismo a su infancia por medio del negocio de empeños de su padre, puso a prueba la maleabilidad del oro en *Gold Field* (1980-1982) [Fig. 17], cuando convirtió el metal en dieciocho panes de oro fino comprimido y unido en partes paralelas hasta crear una “alfombra” de 124,5 x 152,4 x 0,2 cm. No conviene olvidar que antes del poético título *Gold Field* con el que se conoce ahora esta pieza se titulaba *Heavy Metal Work (Gold)*<sup>38</sup>. Pero lejos de una simple prueba de resistencia mecánica, en *Gold Field* nosotros vemos una radical propuesta para redefinir la masa, la sustancia y la superficie. Liberándose de su función de piel, lo que antes era una lámina que recubría

<sup>33</sup> El proceso en palabras del propio artista: “Al principio desarrollé un sistema para extraer el hilo al tamaño de una fibra de seda. (...) Luego conseguí una aleación especial del oro que es particularmente dúctil y, al mismo tiempo, tiene un color muy bello. Después estudié las técnicas textiles y desarrollé varios telares para tejer el oro”. Ante la dificultad de tejer, relata: “Yo mismo creé seis telares diferentes, uno de 2.000 partes diferentes. Ninguna funcionó”. Al final encontré “el método más fácil en una antigua técnica japonesa de tejeduría, entre el trenzado y el tejido. La superficie es como un pelo muy suave. Estoy satisfecho”. [Traducción de la autora]. *Apéndice 4. Entrevistas publicadas a artistas: CORVAJA, Giovanni*.

<sup>34</sup> CRICHTON-MILLER, Emma. “Obsession With Golden Fleece Alive in Collection” en: *The New York Times, Special Report: Jewelry*, Diciembre 9, 2009. [En línea]. Disponible en: <<http://www.nytimes.com/2009/12/10/fashion/10iht-acajcorv.html?pagewanted=all>>. [Consulta: 22 de octubre de 2014].

<sup>35</sup> En el capítulo III damos cuenta de la transformación alquímica llevada a cabo por Beuys de la réplica de la corona del zar Iván el Terrible —personaje histórico marcado por la guerra y la violencia— en una liebre de la paz, rompiendo ese vínculo negativo entre coronas, el poder y el oro.

<sup>36</sup> “The power is given by the beauty and particular qualities of gold” afirma Corvaja. “No-one is immune to that.” CRICHTON-MILLER: *op. cit.*

<sup>37</sup> CRICHTON-MILLER: *op. cit.* Corvaja asimismo declara: “When I hold in my hand a piece of gold, I can feel that energy and I am aware that I am in front of a moment of creation, a miracle of nature”.

<sup>38</sup> Acompañando una entrevista a Roni Horn, se publicó la pieza *Gold Field* con el título *Heavy Metal Work (Gold)* (1980-1982) en *Art in America*, Nov. 1985, pp. 120-121. Sin embargo, cuando contactamos la galería Houser Wirth nos confirmó que el título era efectivamente *Gold Field* sin explicar las razones del cambio. Correspondencia por correo electrónico con Julia Lenz: 17 de marzo de 2015.



la masa ahora adquiere autonomía propia reivindicando la superficie como un interfaz de intercambio<sup>39</sup>.

Roni Horn, quien también cita a Jasón al referirse a *Gold Field*, no participó en la elaboración de la pieza como Corvaja —pues encargó a unos especialistas metalúrgicos el complejo proceso de recocido—, aunque sí se refiere a lo arduo que supuso conseguir el dinero suficiente para producir la obra<sup>40</sup>. Así, como pone de manifiesto el ejemplo de Horn, aunque no todos los artistas han creado o dorado personalmente su obra, sí han tenido que superar obstáculos. Mientras, los comentarios de aquellas artistas que doraron personalmente las obras —Elena del Rivero y Sarah van Sonsbeeck— reflejan la lucha por medir sus propias fuerzas contra las propiedades del material, en un embate en los que ambos —artista y material— colaboran en un flujo azaroso [Fig. 18]. Van Sonsbeeck declaraba:

Y además está el pan de oro sobre papel —es bastante dificultoso aplicar pan de oro sobre papel. Tienes que adherirlo y debido a la cola el pan de oro cambia y se rompe en pedazos y los pedazos se despegan, así que ves esta mentira: lo que tiene aspecto de oro es, en realidad, una delgadísima capa de un centésimo de un milímetro, casi nada, [tan leve] que el viento puede llevárselo. Casi no hay oro (...)»<sup>41</sup>.

Por su lado, el testimonio de Elena del Rivero es especialmente relevante pues relata su angustia mientras doraba *Trapo de cocina* (2008), un pieza cuyas grandes dimensiones ponía a prueba la habilidad y el buen hacer de la artista [Fig. 19]. Explica del Rivero que “estaba dorando el trapo de cocina en Nueva York, (cuando empecé a) sudar literalmente porque algo no funcionaba bien”<sup>42</sup>. Con estas palabras está manifestando la lucha que supone el control del material, y, mientras revela su destreza, esa habilidad actualmente tan poco desarrollada en una sociedad más volcada en lo digital que en lo manual, acaba vinculándose con toda una genealogía de hombres y mujeres —el *homo faber*— que en el pasado colaboraron con la materia para crear.

## La plasticidad

Según la clasificación de la materia establecida por Leroi-Gourhan, el oro está entre los sólidos semi-plásticos, es decir, entre aquella materia susceptible de adquirir maleabilidad

<sup>39</sup> Las anotaciones en el diario de Horn testimonian que fue consciente del cambio de sustancia a superficie en la relación corpóreo/incorpóreo: “Un campo de oro [...] que descansa sobre el suelo [...], sobre el polvo y los periódicos amontonados. Me maravillo [...] ante él: he aquí una sustancia descorporeizada que vuelve a la existencia corpórea, un objeto épico. Podría quemar el lugar más frío con su llama, su esplendor, un brillo capaz de la más pura de las naturalezas, la más pura de las soledades. Una presencia enormemente palpable. Cierro los ojos ante el objeto y este se convierte en [...], y se vuelve a convertir en...”. Entrada de diario, 1982. Citado en Textos de Roni Horn. *Roni Horn*. La Caixa, 2013, p. 126.

<sup>40</sup> Roni Horn reconoció en una entrevista que tuvo que trabajar para un empresario que llevaba a cabo negocios dudosos para conseguir ese dinero.

<sup>41</sup> Vid. Apéndice 3. Entrevistas a los artistas por la autora: VAN SONSBEECK, Sarah.

<sup>42</sup> Vid. Apéndice 3. Entrevistas a los artistas por la autora: DEL RIVERO, Elena.

por el calor<sup>43</sup>. Con un punto de ebullición de 2.960 °C y de fusión de 1.064 °C, en la mayoría de los casos esas mediciones se ven alteradas por las aleaciones con otros metales como el cobre o la plata, que determina la temperatura de fusión, pudiendo fluctuar entre 1.054 °C y 780 °C<sup>44</sup>. Las aleaciones son una práctica habitual, pues debido a la excesiva ductilidad del oro en su estado puro sería imposible de manipular.

Las manipulaciones más habituales del oro tienen que ver con el acto de fundir y colar; por la acción del fuego el oro se transforma en masa fluida incandescente para luego ser colado en un molde donde se vuelve a solidificar, adquiriendo una forma nueva. Esa plasticidad incita hacia un área de significado: la de la contingencia, la flexibilidad y el cambio. Es esa plasticidad, unido a su incorruptibilidad, la propiedad que permite que cada vez que se funda oro, este adquiera una forma nueva mientras que la sustancia se mantiene intacta<sup>45</sup>. En una ocasión el artista Marc Quinn expresó su sorpresa ante la naturaleza invariable del oro. Cuando fundió la escultura *Siren* —una estatua de la modelo británica Kate Moss realizada enteramente en oro cuyo peso de cincuenta kilos coincidía con el peso de la modelo— tuvo la oportunidad de experimentar de primera mano el trabajar con ese material [Figs. 20 y 21]. Sus comentarios en cierta forma coinciden con la corriente más determinista del oro, aquella que asigna significados inmutables al material, pues reconoce que la fuerte carga simbólica viene en parte determinada por sus extraordinarias propiedades. Así lo contaba en una entrevista reciente:

Es un material increíble, si miras atrás a la cultura azteca y suramericana, donde el oro en sí mismo vino a representar a Dios por sus cualidades. Realizando esta escultura (*Siren*) me di cuenta que podía calentar el oro a unas temperaturas altísimas y cuando se enfriara, no se había oxidado en absoluto, estaba exactamente igual que antes. Esta escultura tendrá el mismo aspecto si la entierras bajo tierra durante miles de años. Así que el oro en sí mismo tiene el aspecto de lo eterno, que es por lo que simboliza tan potentemente el deseo humano de una existencia eterna<sup>46</sup>.

## La incorruptibilidad

Como bien observa Quinn en la cita anterior, la propiedad físico-química más extraordinaria del oro es su incorruptibilidad. La explicación científica para este fenómeno se debe a varios factores: su alta densidad —de 19,5 g/cm<sup>3</sup><sup>47</sup>; su pureza —con el símbolo químico Au (de

<sup>43</sup> LEROI-GOURHAN, André. *El hombre y la materia. Evolución y Técnica I*. Madrid: Taurus, 1988, pp. 188-189.

<sup>44</sup> GÓMEZ PINTADO, Ainhoa. *El oro en el arte: Materia y espíritu. Contribución a la restauración en el arte contemporáneo*. [Tesis inédita]. Universidad del País Vasco, 2008, p. 40.

<sup>45</sup> El oro funde a 1.064,2°C pero el punto de ebullición está en 2.856 °C.

<sup>46</sup> (Traducción de la autora). Para texto completo *Vid. Apéndice 4. Entrevistas publicadas a artistas: QUINN, Marc*. Aquí Quinn se hace eco de un error común sobre el oro: su brillo inalterable. Sin embargo, los objetos áureos encontrados bajo tierra presentan pátinas producidas por minerales, generalmente oxidación de cobre, que una vez eliminadas permiten que el oro reluzca de nuevo. Información ratificada por Alicia Alonso, arqueóloga y antropóloga americanista.

<sup>47</sup> La densidad es una propiedad característica de la materia que nos permite diferenciar una sustancia de otra midiéndose en unidades de kg/m<sup>3</sup>. Comparándola con otras sustancias un gramo de oro por cm<sup>3</sup> tiene una densidad de 19,5 mientras que el hierro posee una densidad de 7,9.

*aurum*) y el número atómico de 79, no se puede descomponer pues todos los átomos son iguales entre sí—; y, quizá lo más destacable, la relatividad [Fig. 22]. Esta última es responsable de la resistencia del oro a perder su brillo y de otras reacciones químicas. Así, no solo su color, sino el que conserve su brillo, son consecuencia de la relatividad. Además de la incorruptibilidad, el oro tiene una gran conductividad térmica y eléctrica, la tercera más alta después de la plata y el cobre. Antes de que se conociesen las propiedades físico-químicas del oro, es decir, antes de que se pudiesen realizar tests de densidad y pureza, la diferencia entre el oro auténtico y el oro falso (la pirita) residía precisamente en que el primero resistía a la corrupción y el segundo no. Así, la pirita —conocida como “el oro de los tontos” o “el oro de los pobres”, u “oropel” por su gran parecido con el oro— podía brillar tanto o más que el oro, mientras que el oro blanco —aun si su brillo blanquecino no se asociase al oro— por su composición estaba más próximo al oro puro. Por ello, el aspecto del metal no es su característica definitoria, sino su comportamiento ante los tests de pureza y densidad.

El área de significados de la incorruptibilidad es muy prolija, siendo uno de los más asentados la eternidad, la pureza y la perfección, cualidades de las que daremos cuenta en los siguientes subepígrafes. Mientras, otros ámbitos semánticos próximos como la espiritualidad o la utopía, serán tratados en el capítulo III que explorará la nueva alquimia desde la perspectiva de los artistas contemporáneos.

## II. 2. LAS CUALIDADES

### La belleza

La cualidad más relevante del oro es la belleza. Si bien esta podría considerarse una propiedad inherente al oro, por la forma deslumbrante en que refleja la luz —y así es como algunos arqueólogos sociales la han valorado<sup>48</sup>—, también es cierto que es un juicio humano con una historia cultural propia. Y en Occidente no faltan referencias a la historia de la belleza y el oro; incluso Platón se rindió ante la belleza absoluta del metal: “Esto que me preguntas, la belleza, no es sino el oro”, dijo en una célebre cita de *Hipias Mayor*<sup>49</sup>.

<sup>48</sup> RENFREW, Colin. “Varna and the emergence of wealth in prehistoric Europe” en: *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. APPADURAI, Arjun (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1986, pp. 160-161.

<sup>49</sup> La segunda respuesta ofrecida por Hipias es la siguiente: “Esto que me preguntas, la belleza, no es sino el oro... Pues todos lo sabemos, creo, dondequiera que se añada, incluso que aquello que parezca feo parecerá bello si está adornado con oro” (289e). Aquí Hipias ha reconocido que lo bello es algo único que aplicado a las cosas las hace bellas, pero sigue particularizando la cuestión con ejemplos concretos. Sin duda, responderá Sócrates, pero, ¿qué es lo que hace así a la gran estatua de Atenea en el Partenón? Esta obra maestra de Fidias está hecha de marfil y piedras preciosas, no de oro. Y sin embargo la estatua es magnífica. Además, tanto el oro como cualquier otro metal precioso solo otorga belleza si es usado correcta, o “convenientemente”. En el caso de la olla, por ejemplo, ¿cómo se podría decir que una cuchara de madera o una de oro será mejor para revolver, o cuál de ellas será la más bella?”. PLATÓN, *Hipias Mayor*, 289e.

Sin embargo, el oro no siempre puede ser estimado como bello: cuando el oro adquiere una forma donde se pone en primer plano su valor pecuniario con términos cuantitativos puede llegar a ser tachado de vulgar. Al hilo de este argumento, preguntado por la “vulgaridad” de *Siren*, el escultor británico Marc Quinn declinó emitir un juicio y, defendiendo la objetividad de su criterio, alegó que los cincuenta kilos de Kate Moss equivalían de forma objetiva a cincuenta kilos de oro, materializando ese antiguo dicho: “Vale su peso en oro” [Fig. 13]. Pero la vulgaridad del oro existe; pensemos, por ejemplo, en unas cadenas de oro de un cantante de hip-hop; según en qué contextos sociales, su ostentación puede resultar vulgar. En su *Historia breve de los colores*, Pastereau recoge el cambio de actitud hacia el oro; si antes el brillo dorado era motivo de orgullo, a lo largo del siglo XX y XXI en Occidente se verá una nueva corriente de *aurofobia*; los clientes ahora piden a los joyeros “esconder” el oro; por ello, se lleva más que nunca el oro blanco o el oro rosa<sup>50</sup>.

La *aurofilia* y *aurofobia* manifestadas en distintas épocas —y también presentes en la actualidad, como hemos visto— radican en una cuestión ética: aquellos que se resisten al hechizo del oro ejercitan una contención que les mantiene en una posición de aparente superioridad moral; entonces, la actitud hacia el oro podría dividirse entre “caer en la seducción de la belleza del oro”, o bien “resistirse a la seducción”. Pero si bien la belleza es un juicio que está sujeto a un relativismo cultural bastante amplio, existe una atracción natural hacia la belleza del oro que subyuga. En este estudio las artistas entrevistadas reconocieron el atractivo del metal. Elena del Rivero se refirió a ella como “una belleza terrible”<sup>51</sup>; mientras, Van Sonsbeeck expresaba a regañadientes su fascinación: “(...) Me sentí atraída y sorprendida por las cualidades del oro. Contiene un atractivo, es realmente bello. Así que sí, era escéptica, pero, de alguna manera, me he convencido de que contiene belleza”<sup>52</sup>. Incluso Quinn alude a los “cantos de sirena” de Ulises con el título *Siren* para su Kate Moss en oro; por otro lado, ese título contiene todas las connotaciones negativas, pues apunta a una seducción fatal a resistir<sup>53</sup>. Quinn lo expresó así: “Se titula *Sirena*, porque, de alguna manera, representa todo aquello que llama a la gente a que naufraguen contra las rocas: el dinero, la perfección, las imágenes inalcanzables —todas esas cosas”<sup>54</sup>.

Quien con más constancia se ha interrogado sobre la belleza del oro como concepto filosófico en el arte contemporáneo es James Lee Byars (Detroit, EEUU, 1932-El Cairo, Egipto,

<sup>50</sup> En la última edición de *Vogue Novias* n° 45 (Primavera/ Verano 2015, p. 42) los anillos de pedida y las alianzas destacadas eran de oro blanco, platino y diamantes. El texto incluía frases como “pieza eterna”, “nada dice ‘para siempre’ como ellos”. Mientras, en el artículo “Rosa, rosae” en: *Vogue Joyas*, n° 15, 2012, se ensalzaba la eternidad y el clasicismo, junto con el “color suave y cálido” del oro rosa. Ambos ejemplos testifican la trasposición de los valores tradicionales del oro amarillo —la eternidad, el simbolismo de la institución matrimonio— a otros colores que no revisten la vulgaridad ahora asociada con el primero.

<sup>51</sup> Vid. Apéndice 3. Entrevistas a los artistas por la autora: DEL RIVERO, Elena.

<sup>52</sup> Vid. Apéndice 3. Entrevistas a los artistas por la autora: SONSBEECK, Sarah van.

<sup>53</sup> En los estudios dedicados al oro se incluye la palabra, “allure” o “lure”, especialmente en inglés, es decir, seducción, atracción, fascinación, subrayando la relación que establecemos nosotros biológica y culturalmente con ese material.

<sup>54</sup> Aquí dice Quinn: “It’s called *Siren*, because in a sense it represents everything that lures people to wreck themselves on the rocks: money, perfection, unattainable images —all these things”.

1997), el peripatético artista de Detroit. Toda su obra gira en torno a una indagación; pero la pregunta no es ¿qué es la belleza?, sino ¿cuál es tu relación con la belleza? Por ello, cuando fue interrogado por el papel de la belleza en su obra durante una entrevista en 1986 contestó: “Me gustaría pensar que sí, me gustaría pensar que puedo dar cosas bellas a la gente. Intento hacer algo que creo que es bello y ofrecerlo a otras personas. Como sabes, trabajo mucho con esferas, anillos y ese tipo de formas tan bellas para mí”<sup>55</sup>. Que el concepto de belleza en Byars es deudor de las ideas de Platón lo reconoce el propio artista más adelante:

(...) Me gusta la belleza. Es decir, no tengo delante de mí la definición de belleza según Platón, pero la esfera es una de las cosas que emplea para hablar de ella. Si tienes interés y tiempo, si te fijas en Platón verás esta definición maravillosa de la belleza en la esfera donde todos los puntos son equidistantes (al centro) en las matemáticas de la esfera. La superficie está lisa y la superficie está pulida. Lo muestra como uno de los grandes ejemplos de la belleza y a continuación explica la idea cosmológica de la tierra y la interpretación religiosa. Soy muy susceptible a estas ideas sobre la belleza<sup>56</sup>.

La belleza platónica que describe Byars —“una esfera con una superficie lisa y pulida”— bien podría trasladarse a muchas de las esculturas de Byars —*La cabeza de Platón* (1986), *El retrato de Sigmund Freud* (1989) o *Is, Is* (1989) [Fig. 23], por citar algunas<sup>57</sup>—, pero nosotros aquí elegimos *La esfera de oro* (1992) por tratarse de una intervención que tuvo lugar el 10 de octubre de 1992 en un espacio público de Granada durante las conmemoraciones del Quinto Centenario. Proyectada en un primer momento para la Plaza Carlos V, su emplazamiento final fue en el Palacio de los Córdoba al borde del río Darro en el cruce entre las colinas de la Alhambra, el Albaicín y el Sacromonte<sup>58</sup>. Era una escultura de una gran belleza formada por una esfera de pan de oro y yeso reforzado de tres metros de diámetro. A la belleza de la obra se sumaban todas esas capas que Byars tan bien sabía manejar: la forma esférica, rotunda y absoluta, remitía a Platón; la nobleza del material, a sus significados tradicionales; el emplazamiento, a la Historia [Fig. 24]. Pero además Byars trenzaba las relaciones con otros significados e historias creando un elemento más, jugando así con las expectativas del público. Preguntado por las connotaciones del oro como valor absoluto, históricamente transcendente e incluso religioso, el artista se expresó así: “Es inevitable. Todas las connotaciones están incluidas”<sup>59</sup>.

A pesar de la admiración hacia la belleza platónica que desprenden las palabras del artista, sus obras muestran un concepto de belleza más cercano a la sensibilidad zen, con

<sup>55</sup> BYARS, James Lee; THIEL, Wolf-Günther. “Interview with James Lee Byars on March 6, 1995” en: *The White Mass*. Colonia: Walter Koenig, 2004, pp. 73-74. [Traducción de la autora].

<sup>56</sup> Vid. Apéndice 4. Entrevistas públicas a artistas: BYARS, James Lee. (Traducción de la autora).

<sup>57</sup> *La cabeza de Platón* (1989), mármol de 21 cm; *Sin título (El retrato de Sigmund Freud)* (1989), bronce y oro, y *Is, Is* (1989), mármol dorado de 60 x 60 x 60 cm.

<sup>58</sup> La idea de la perfección platónica con una esfera dorada dispuesta en un espacio circular no pudo llevarse a cabo pues el Patronato de la Alhambra denegó el permiso.

<sup>59</sup> Vid. Apéndice 4. Entrevistas publicadas a artistas: BYARS, James Lee.

momentos y gestos bellos pero fugaces; ya no la belleza como un absoluto, sino como un acontecimiento y un fluir<sup>60</sup>. Al fin y al cabo, la intervención de *La esfera de oro* en Granada consistió en una obra efímera; por ello, como en muchas de las piezas de Byars, su presencia solo podrá evocarse por medio de su ausencia. Incluso la presencia física del oro no estaba exenta de espejismos: al alma de yeso habría que añadir el pan de oro falso. Así, la verdad y la profundidad de la materia daba paso a la simulación y a la superficie, quedando solo aquello aparentemente más subjetivo: la experiencia sensorial y las expectativas. Como escribió el crítico Kevin Power, su actitud levemente irónica provocaba un cuestionamiento sobre el propio concepto de belleza. Con todo, es la levedad lo que convirtió la figura de James Lee Byars en un personaje tan actual, mientras preguntaba sobre el concepto absoluto de la belleza, pues esa ligereza no estaba exenta de intenciones graves<sup>61</sup>.

## La perfección

Como apunta Étienne Gilson, la etimología de la palabra perfecto contiene el lema estético de la perfección, pues *per-factum* significa “completamente hecho”<sup>62</sup>. Y según escribe Mircea Eliade en *Herreros y Alquimistas*, el oro era el metal más perfecto porque se consideraba el más completo y maduro. Así, siguiendo esa concepción embriológica de los materiales, los demás metales —el bronce, la plata— eran oro imperfecto que no habrían tenido tiempo para madurar. De ahí la creencia en el poder del alquimista, que completaba la obra de la Naturaleza, al tiempo que se perfeccionaba a sí mismo, interviniendo en los procesos naturales con la acción de acelerar el tiempo geológico.

De nuevo, es James Lee Byars quien mejor personifica a la perfección con títulos de obras y exposiciones que repiten obsesivamente esa palabra<sup>63</sup>, porque si bien el artista de Detroit consagró la primera parte de su carrera artística a la indagación sobre la pregunta, de forma gradual fue dedicando cada vez más tiempo y esfuerzo a su otra obsesión: la perfección, un concepto que fue cosificando con el material oro. Pero en el concepto de lo perfecto está más presente aún la imposibilidad de definirlo y de alcanzarlo. Por ello, la perfección es un concepto vacío en Byars; es esa imposibilidad de perfección lo que, a la postre, el artista cosifica con sus obras, poniendo de manifiesto la ausencia de la perfec-

<sup>60</sup> Existe una obra de Byars que se titula *La Cabeza de Platón* (1986), un mármol de 21 cm de diámetro perteneciente a la colección del Neues Museum Weserburg en Bremen.

<sup>61</sup> James Lee Byars pregunta sobre el significado y la potencialidad de la belleza en la experiencia contemporánea. El objetivo de Byars era la interrogación como pone de manifiesto los títulos de sus obras *Question is in the Room*, (1969) o *The Perfect Doubt*, (1981). Vid. POWER, Kevin. “Gatherings of and around James Lee Byars”, pp. 42-61, en: *James Lee Byars: The Palace of Perfect*. [Cat. Exp.]. Oporto: Fundación Serralves, 1997, p. 44.

<sup>62</sup> RIBETTES, Jean-Michel. “The Attitude of Perfection” en: *James Lee Byars. The Monument to Language*. pp. 67-90. París: Fondation Cartier pour l’Art Contemporain, 1995, pp. 77-78.

<sup>63</sup> Un ejemplo de su obsesión por la perfección son las numerosas obras y *performances* cuyo título incluye la palabra “perfecto”: *The Table for Perfect* (1989), una esfera compuesta de 3.333 rosas rojas; *The Refinement of Perfection*, (1974), *The Pedestal for Perfect* (1978), *The Refinement of Perfection* (1974), *The pedestal for Perfect*, *The Book of One Hundred Perfects* (1985), *The Perfect Whisper*; *The Perfect Moment*; las exposiciones: *El Palacio de lo Perfecto*, *La Duda Perfecta*.

ción<sup>64</sup>. Entonces, ¿si la perfección es imposible, qué es lo que crea Byars? Algunos críticos —Ribettes, McEvilly— ven una defensa de la experiencia. Así, cuando Byars escenifica el momento perfecto —gracias al formalismo perfecto del gesto perfecto— estaría haciendo eco a Plotino cuando describe el alma del mundo: “Yo contemplo, y las cosas de este mundo toman la forma de mi contemplación”<sup>65</sup>.

Retomando *La esfera de oro* de Granada, leemos que esta contenía otro elemento adicional —el sonido—, pues en su interior escondía un dispositivo que emitía las palabras *María de la O*, de forma que la vocal O reforzaba acústicamente la forma circular. Cuenta Kevin Power que Byars eligió este sonido por casualidad; oyó el nombre María de la O en Granada y le interesó por la complejidad de significados que evoca: sonoramente rotundo, símbolo de la perfección y de la pureza<sup>66</sup>.

### La pureza

Por pureza se entienden varias acepciones: “virginidad”, “libre y exento de toda mezcla de otra cosa”, “casto”, “libre y exento de imperfecciones morales”, “mero, solo, no acompañado de otra cosa”<sup>67</sup>. Así, en la religión cristiana la pureza e incorruptibilidad quedó asociada con los personajes sacros —Dios, Jesucristo, santos— aunque es en la figura de la Virgen María donde convergen todos esos sentidos: el oro, bello y pulcro; puro y sin imperfecciones morales; virgen, sin mezcla. Entonces, en *La esfera de oro* la pureza de la Virgen viene subrayada sinestéticamente: por la vista —centellando el oro—, el sonido —la vocal O—, y finalmente por la imaginación —todas las asociaciones históricas y culturales de la pureza en el cristianismo.

Fuera del ámbito cristiano, la pureza contiene otros significados próximos a la espiritualidad que se ponen de manifiesto en las obras *The Figure of Interrogative Philosophy* (o IP) (1987), *The Figure of Question is in the Room* (1987/1995) e *IS* (1989) de James Lee Byars. Este tríptico de columnas de mármol doradas expuestas en la muestra *James Lee Byars Lived Here* en 2009<sup>68</sup>, contienen el impulso ascensional de las formas esenciales alzándose con una medida casi antropomórfica —con una altura de ciento sesenta metros— [Fig. 25]. El acabado puro y sin mácula del oro en la superficie enfatiza la estructura rotunda de las columnas<sup>69</sup>.

<sup>64</sup> Las acciones de Byars invocan la obra perfecta, aun si sabe que es imposible. Pero para Byars es suficiente ofrecer la experiencia contemplativa siempre que mantenga una actitud interrogativa pues, como afirmó en una ocasión, “una pregunta es la mejor declaración de realidad que yo conozca”, citado en: ARRIOLA, Magalí; ELEEEY, Peter. *1/2 an Autobiography*. [Cat. Exp.]. Fundación Jumex Arte Contemporáneo; Nueva York: MoMA PS1, 2014, nota dossier de prensa.

<sup>65</sup> RIBETTES: *op. cit.*, p. 81.

<sup>66</sup> María de la O es una virgen, símbolo de perfección, aunque tiene también otras connotaciones. Power hace mención a una canción popular de los años treinta, una historia de amor entre una gitana y un señorito. *Vid.* POWER, “Representar lo perfecto”, pp. 100-106, en: *Intervenciones*. [Cat. Exp.]. Sevilla: la Expo de Andalucía '92, D.L., 1992, p. 103.

<sup>67</sup> [www.rae.es](http://www.rae.es)

<sup>68</sup> La exposición tiene lugar en el Palazzo Pesaro Papafava de Venecia en 2009.

<sup>69</sup> STANLEY, Michael. *James Lee Byars Lived Here*. Folleto de mano de la exposición *James Lee Byars Lived Here* en el Palazzo Pesaro Papafava, Venecia. Londres: Milton Keynes Gallery, 2009, s/n.

La tensión entre los dos materiales —el oro leve y el mármol grave— hacen que las obras no caigan en un minimalismo formal; en cada una de las columnas están incisas las iniciales de los títulos, IP, QR, IS —uno de esos enigmas que tanto gustaban a Byars—, transformando esas columnas en objetos únicos y transcendentales.

## II. 3. LAS HISTORIAS

Las extraordinarias propiedades del oro y sus cualidades se van revelando a los artistas a medida que lo utilizan. A veces, cada uso del material es un recordatorio de los usos del pasado, permitiendo enlazar la historia con el presente; así, la práctica reactiva significados al tiempo que los modifica, en un flujo sin fin. Es ese carácter performativo y fluido de los materiales lo que nos interesa subrayar aquí. Como ejemplo, citamos las palabras de la artista Elena del Rivero que expresa la compleja relación entre la creación, la tradición y los materiales:

De mano te diré que (...) una de las cosas que más me fascina son los materiales. (...) Me atrae muchísimo experimentar, me produce mucha satisfacción y mucho dolor porque no sabes a veces cómo solucionar los problemas. A mí los materiales me gustan, experimentar con materiales nuevos me fascina. Y creo que manejo, me gusta manejar los materiales y darle sentido a los materiales, el símbolo que representan los materiales, entonces eso para mí es muy importante. No estoy hablando de paradoja, estoy hablando de la simbología que tienen los materiales, y darles contenido y trabucar el contenido que han tenido a lo largo de la historia, o sea, en el sentido de darle una vuelta de tuerca<sup>70</sup>.

### La luz

De todas las metáforas asociadas al oro la más universal es aquella de la luz. Por luz entendemos un amplio abanico de voces, algunas asociadas a fenómenos naturales como el sol; otros a los sobrenaturales —halo, aureola—. En general, se trata de luz en movimiento —fulgor, resplandor, refulgencia, brillo, reflejo, destello, centelleo, irradiación—; por tanto, es el oro en acción, o por decirlo de otra manera, el oro en movimiento lo que define la asociación oro-luz.<sup>71</sup> Por ello, para percibir el oro en su óptima refulgencia se necesita del movimiento del espectador, o del objeto, o de ambos a la vez.

Movimiento y fenomenología de la percepción se dan la mano en la obra de la artista belga Ann Veronica Janssens (Folkstone, Inglaterra, 1956), donde además reaparece el acto de deslumbramiento y anulación de los sentidos al que se refería el abate Suger de San Denis. Janssens lleva desde los años ochenta explorando aquellos fenómenos físicos que tienen

<sup>70</sup> Vid. *Apéndice 3. Entrevistas a los artistas por la autora*: DEL RIVERO, Elena.

<sup>71</sup> Voces para luz: luminaria, irradiación, luminiscencia, luminosidad, iluminación, emisión, sol, refulgencia, claridad, fulgor, resplandor, esplendor, brillo, reflejo, destello, centelleo, halo y aureola.



que ver con la percepción y la visión; en sus instalaciones crea ambientes luminosos donde sitúa al espectador en un estado de incertidumbre e inestabilidad sensorial; un deslumbramiento, a la manera del *anagógico more*, que lejos de aspirar elevarnos a Dios, nos empuja hacia la más absoluta inestabilidad. Así lo explica la artista:

Mi uso de la luz para infiltrar la materia y la arquitectura se lleva a cabo con la idea de provocar una experiencia perceptual donde la materia se vuelve inestable, donde la resistencia se disuelve. El movimiento a menudo está provocado por el mismo cerebro. Las propiedades de la materia (el brillo, el peso, la transparencia, la fluidez) y los fenómenos físicos (el reflejo, la refracción, las ondas de luz, la perspectiva), todo ello se investiga de forma rigurosa por su habilidad para desestabilizar el mismo concepto de materialidad<sup>72</sup>.

Si la luz en Janssens tiene el objetivo de hacer fluida la materia por medio de la fenomenología de la percepción, nos podríamos preguntar cuál es el objetivo de emplear pan de oro auténtico en sus piezas *Tropical Paradise* (2006), *Pavillon Doré* (2007) y *California Blinds* (2008) [Figs. 26, 27, 28], unas obras donde combina el aluminio corrugado con el metal precioso. Para Mieke Bal, quien hace una lectura política de la obra de Janssens, la artista belga estaría llamando la atención sobre esas divisiones económicas sin caer en el lugar común, siendo el aluminio corrugado una referencia a las infraviviendas<sup>73</sup>. Con todo, la sutileza de las piezas permite que el mensaje no sea unívoco. Por ello, para este estudio también interesa cómo la belleza del oro y su perfección funcionan de forma política. Por un lado, el oro bello y refulgente nos seduce, ofreciéndonos un momento imaginario en el paraíso; por otro lado, recuerda la precariedad material de gran parte de la población. Así, colocado en la pared, *Tropical Paradise* alude a esos lugares públicos donde resguardarse del sol —*refugios* para Bal, alusión que define la línea política de la obra— de forma que, en lugar de criticar las divisiones económicas, Janssens las saca a relucir sutilmente, invitando al espectador a crear estas asociaciones. En *Pavillon Doré* el mensaje es todavía más claro: una cabaña —de nuevo un *refugio*— conformada por aluminio dorado, pero cuyo reducido tamaño se revela demasiado pequeño para cumplir la función de casa. Bella pero inútil, como el oro.

### Los significados heredados

En *The luster of gold: the self-stating of a metal in art since 1945*, Ulrike Gehring argumentaba que a partir de 1945 la materialidad del oro primaba por encima de su función comunicativa, cuestionando gran parte de los significados heredados, especialmente aquellos espirituales y religiosos. Así, para Gehring, el oro en *Ttéia* (2009) [Fig. 29] de Lygia Pape se

<sup>72</sup> Texto de Ann Veronica Janssens. (Traducción de la autora). [En línea]. Disponible en: <<http://www.sorrywereclosed.com/exhibitions/ann-veronica-janssens>>. [Consulta: 3 de octubre de 2014]. Texto original en Apéndice 5. *Escritos de artistas*: JANSSENS, Ann Veronica.

<sup>73</sup> BAL, Mieke. *Endness Andness: The Politics of Abstraction According to Ann Veronica Janssens*. Londres: Bloomsbury Academic, 2013.

presentaría tal y como es —un metal, a pesar, o por encima de las interpretaciones teológicas, sin más relaciones fuera de su propia sustancia física<sup>74</sup>—; en definitiva, un ejemplo de la auto-referencialidad del oro. Pero en su afán por despojar al oro de lo eterno y espiritual, Gehring acaba negando que incluso artistas como Yves Klein —cuyo sustrato espiritual está ampliamente documentado— puedan desear unas interpretaciones místico-espirituales para sus oros<sup>75</sup>. En contraposición a los argumentos de Gehring nosotros nos preguntamos: ¿realmente los artistas contemporáneos renuncian a los significados tradicionales? A nuestro juicio, el error es, incluso, llegar a plantear la ausencia de significados tradicionales, pues cuando los artistas se distancian de estos, se parte de ellos como modelo de enfrentamiento. En nuestro trabajo de campo realizando entrevistas a artistas, hemos tenido la oportunidad de comprobar en más de una ocasión el peso de la tradición, un bagaje aceptado y bienvenido por algunos artistas, si bien no por todos.

Veamos algunos ejemplos. Cuando la artista Fritzia Irizar (Culiacán, México, 1977) se refiere a la elección del oro en sus obras —*Sin título (Sobre el Desgaste)* (2010) [Fig. 30]— puntualiza que su intención es aprovechar las extraordinarias propiedades que posee el material para llamar la atención para sus propios fines, incluyendo la carga simbólica. Así lo explicaba Irizar:

La intención original (...) va [mucho más] cerca del primer impacto que se tiene, como una estrategia de llamar la atención, más que resignificar el oro mismo. *No estoy tratando de transformar la carga simbólica que el oro ya tiene por historia, por simbolismo ancestral, por la conexión que muchas culturas le dan con la naturaleza misma.* Estoy aprovechando todo eso, lo que ya contiene como materia prima para atraer la atención, porque creo que difícilmente podría añadirle un significado más a algo que ya ha estado, que ya ha contenido tantos significados (...) <sup>76</sup>.

En la artista Carmen Calvo (Valencia, España, 1950) se da otro ejemplo de aceptación de los significados heredados del oro; aún más presente en los encargos que recibió de obra pública. Por ejemplo, para el Palacio de Benicarló —antigua casa de los Borgia construida en el siglo XV y actualmente sede de Les Corts Valencianes—, Calvo se inspiró en la suntuosidad de los edificios de esa ciudad en su época de esplendor: en la Sala Daurada, en la Sala Chiquita Daurada de la Casa de la Ciudad y en las techumbres del Torreón de la Generalitat. Además se documentó con exhaustividad sobre la historia de los Borgia y el arte de los siglos XV y XVI; sus fuentes de inspiración fueron el oro y azul añil del escudo de los Borgia, el azul de los frescos de Giotto y el bellissimo dormitorio de techos dorados

<sup>74</sup> Datos técnicos: *Tteia n° 1, C*, 2008 (Bienal de Venecia). Hilo dorado en formas cuadradas.

<sup>75</sup> GEHRING, Ulrike. "The Luster of Gold. The Self-Staging of a Metal in Art since 1945" en: *Gold*, ZAUNSCHIRM, Thomas; HUSSLEIN-ARCO, Agnes (eds.), pp. 70-75. Viena: Hirmer Belvedere, 2012, p. 74.

<sup>76</sup> Vid. *Apéndice 3. Entrevistas a los artistas por la autora: IRIZAR, Fritzia.* (Cursivas de la autora).

del papa Alejandro VI en Roma<sup>77</sup>. Así es como llegó a la composición *Ordenación de formas* (1993) con un deslumbrante pan de oro combinado con mil setecientas piezas azules de cerámica vitrificada con los que reviste los setenta y dos metros cuadrados del techo de la escalera principal [Figs. 31 y 32]<sup>78</sup>. Calvo vincula la suntuosidad propia del pasado con la tradición del dorado —con Bizancio, el Barroco y el Medievo—, asumiendo así las múltiples referencias que este material presenta en nuestra cultura mediterránea. Así lo declaraba Carmen Calvo en la entrevista:

El dorado puede ser también por una tradición; porque vivo en una ciudad mediterránea cuyas connotaciones son muy barrocas. (...) El oro entra dentro del barroquismo. Por eso, cuando hice la instalación de los techos de Las Cortes Valencianas, que era el palacio de los Borgia, yo me fijé en el escudo que hay en el Vaticano de los Borgia, que es azul y oro. El azul cobalto es una reflexión sobre la cerámica tradicional valenciana y el dorado también, por una cuestión que se estaba dando en esos momentos en el Renacimiento<sup>79</sup>.

Así, frente a otros artistas contemporáneos que darán la espalda a esos significados heredados —cuyas obras tendremos oportunidad de profundizar en el capítulo VI—, Calvo se declara orgullosa heredera de la tradición: “Pero claro, todas o todos los que hemos mirado este material tan maravilloso es porque tenemos una mirada de lo antiguo pero no lo antiguo en el concepto, sino de la tradición de lo que es el arte y ya está; o de lo que es la cultura”<sup>80</sup>.

### **Lo sagrado y lo profano: sacras conversaciones**

Lejos de los panes de oro leves y temblorosos que encontraremos en algunas obras de Yves Klein —concretamente *MG 8* (1962) [Fig. 33]— en las superficies sin mácula de Calvo se pone de manifiesto el concepto de la perfección. Perfección como en James Lee Byars, pero frente a los oros falsos de este último, en Calvo estos serán siempre auténticos; es más, la artista buscó la colaboración de los mejores maestros doradores con el fin de conseguir un oro aplicado según las técnicas tradicionales, aquellas que recogiese Cennino Cennini en el *Libro del Arte*<sup>81</sup>. Con todo, el concepto de perfección —oro perfecto, oro absoluto— se enfatiza aún más por los formatos de sus obras de caballete en las que predomina el cuadrado; esa forma geométrica perfecta cuyos simbolismos recoge Cirlot<sup>82</sup>. Si en los estudios

<sup>77</sup> Vid. Apéndice 3. Entrevistas a los artistas por la autora: CALVO, Carmen.

<sup>78</sup> *Ordenación de formas* está compuesta por un total de mil setecientas piezas azules de cerámica vitrificada de 20 x 3 cm sobre fondo de oro, con diferentes diámetros de 9 cm, de 7,5 cm y de 5,5 cm.

<sup>79</sup> Vid. Apéndice 3. Entrevistas a los artistas por la autora: CALVO, Carmen.

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> Cennino Cennini, *Il Libro dell'arte*, finales del siglo XIV. Edición moderna: CENNINI, Cennino. *El Libro del Arte*. Madrid: Ediciones Akal, 2002.

<sup>82</sup> Según la simbología recogida por Cirlot, el cuadrado representa por un lado la tierra, el elemento femenino, la materia y la razón. Está la severidad, firmeza y estatismo; ordenación cuaternaria con toda la simbología que derivada de ella; los cuatro elementos, las cuatro edades del hombre, las cuatro estaciones. CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2008.

de la psicología de la forma el cuadrado contiene asociaciones de orden, simetría, estatismo, firmeza, organización y construcción, en la tradición moderna el cuadrado fue además adoptado por las vanguardias<sup>83</sup>. Ese rigor que impone el formato es un elemento buscado por Calvo; a la hora de hablar del orden y de la composición de sus obras, la artista destaca la primacía de elementos simétricos<sup>84</sup>.

Vanguardia, pero también tradición, pues la refulgencia de los fondos de oro dialoga con la faceta más transcendental del material. Así, explotando la idea de la perfección, asumía Calvo el significado del oro heredado del Medievo, evocando el mundo esencialista de los retablos medievales, donde las cosas no eran símbolos, sino cosas en sí mismas poderosas<sup>85</sup>. Sin embargo, sobre esos fondos de oro Carmen Calvo no pintaba personajes sagrados, sino que colocaba objetos del mundo cotidiano, haciendo dialogar lo sacro y lo objetual; auténticas “sacras conversaciones” como escribiría Wilson<sup>86</sup>. En el retorno de lo real —una provocadora actitud contra la mimesis y el ilusionismo—, hacía así confluir lo popular medieval con la corriente más contemporánea del arte, aquella que Hal Foster vino a denominar lo “recalcitrantemente objetual”<sup>87</sup>. Por ejemplo, entre los objetos atados con alambres no es inusual encontrar moldes de partes del cuerpo —una mano, una pierna, la cabellera— cuya presencia evocan a los *ex votos* en las capillas católicas donde se encuentran objetos con la forma de algún miembro u órgano curado<sup>88</sup>.

De hecho, la primera incorporación del oro en la obra de Calvo mostró un temprano interés por lo popular. En esa pieza de 1989 titulada *Todo lo ve*<sup>89</sup>, combinó una caja cuadrada de madera, virutas oscuras de zinc, manos de cera atadas con un alambre en primer término con un ojo formado por dos metales y un círculo dorado (Fig. 34). En esta obra predominaban las connotaciones religiosas: desde el título, *Todo lo ve*, quizá referencia al Dios cristiano

<sup>83</sup> ACASO, María. *El lenguaje visual*. Barcelona: Paidós, 2009.

<sup>84</sup> A pesar de que tiene obras con tres elementos, lo cierto es que estas son la minoría. Del conjunto de fondos de oro, todos son cuadrados excepto cuatro: *Tiene hambre* (1998), 100 x 74 cm; *Los oficios* (2002), 190 x 120 cm; *Apostolado* (2005), 300 x 230 cm; *Y yo, verdaderamente yo* (2008), 150 x 100 cm.

<sup>85</sup> Para el hombre del Medievo, las piedras preciosas y los oros tienen una fuerza mágica, supernatural e impersonal. No son símbolos, sino que son objetos en sí mismos poderosos. Eran “sacrificios” de lo mejor para Dios.

<sup>86</sup> WILSON, Adolfo. “Carmen Calvo y la hermenéutica del objeto” en: *Carmen Calvo*. Valencia: Luis Adellantado Galería y el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 1998, p. 250.

<sup>87</sup> FOSTER, Hal. “An Archival Impulse” en: *October*, otoño 2004, p. 5. En este contexto resulta apropiado citar las aportaciones de Carmen Bernárdez sobre esas dos pulsiones que se dan cita en Calvo, el orden y el desorden. En su estudio, Bernárdez reflexiona sobre la polaridad entre archivo y entropía en el marco del museo y las creaciones contemporáneas. Vid. BERNÁRDEZ SANCHÍS, Carmen. “Archivo y Entropía” en: *Modelo Museo. El coleccionismo en la creación contemporánea*. ARNALDO, Javier (ed.). Granada: Editorial Universidad de Granada, 2014.

<sup>88</sup> “A Carmen gusta de recordar, por ejemplo, cómo antiguamente se tendía a guardar los objetos siempre atados con cuerdas, con cordeles o con cintas.” COMBALÍA, Victoria. “Carmen Calvo: Objetos y fantasmas” en: *Joan Brossa, Carmen Calvo. España en la XLVII Bienal de Venecia*. Madrid: Electa. 1997, p. 62.

<sup>89</sup> Datos técnicos de *Todo lo ve*: 17 x 39, 5 x 39,5 cm.

omnisciente y omnipotente; hasta las manos, en actitud de rezo, pero fragmentadas del cuerpo. Calvo comenzaba aquí a tratar al objeto como metonimia de la persona, la dolencia, el recuerdo y las emociones.

Además de la tradición medieval, los fondos de oro planteaban vinculaciones con la estética del Barroco español pues cuando se mostraron por vez primera —en esas exposiciones en la Galería Salvador Díaz (1998) y en el Palacio de Revillagigedo (1999)<sup>90</sup>— venían acompañados por otras piezas de fondo negro creadas con caucho, un plástico sin historia ni tradición, como escribió Barthes en su ensayo de 1957 [Fig. 35]<sup>91</sup>. Se establecían así relaciones antagónicas entre la oscuridad y la noche del Barroco español y el sol diurno y místico del Medievo; en ambos, el cielo contenía connotaciones con lo infinito, lo eterno y lo inabarcable<sup>92</sup>.

## La muerte

Que el oro imperecedero fuese elegido por el hombre para máscaras y otros ornamentos funerarios no es extraño por su naturaleza incorruptible; quizá más singular sean las escenificaciones de la muerte en vida que encontramos en Yves Klein y James Lee Byars<sup>93</sup>. Realizada dos años antes de su muerte, *ci-agît l'espace* (*Aquí yace el espacio*) (1960) de Yves Klein (Niza, Francia, 1928-París, Francia, 1962) era una obra inusual: se trataba de un panel dorado colocado sobre el suelo, como una escultura, al que había añadido cuatro rosas artificiales y una corona azul —referencia a su color patentado International Klein Blue (IKB)—. La documentación gráfica muestra a un Klein tumbado en horizontal bajo la obra, extraña premonición de su temprana muerte a la edad de treinta y tres años [Figs. 36 y 37].

Mientras, en James Lee Byars la temática de la muerte se manifiesta no en una, sino en varias obras, desde la *performance* *The Perfect Epitaph* (1975), cuando recorrió la ciudad suiza de Berna con una roca de lava roja junto a su compañera, pasando por el acontecimiento que tuvo lugar en el Museo de Arte de Filadelfia en 1984, en el que se tumbó sobre el suelo de oro con su traje de lamé dorado, haciendo desaparecer su cuerpo. Pero la obra que tuvo más proyección es, sin lugar a dudas, *The Perfect Death*, una *performance* llevada a cabo diez años más tarde en la Galería de Marie-Puck Broodthaers de Bruselas: allí Byars escenificó su propia muerte de nuevo, pero esta vez ante un espacio completamente dorado<sup>94</sup> [Figs. 38 y 39]. Con todo, el artista trata la muerte, incluso su propia muerte, con levedad; nos

<sup>90</sup> La muestra tuvo lugar en la Galería Salvador Díaz de Madrid entre mayo y junio de 1998. En esa exposición la mayoría de los títulos son préstamos de poemas de Fernando Pessoa. El texto que escribe Rosa Olivares para acompañar la exposición también toma el título de Pessoa —Intervalo Doloroso—. Vid. OLIVARES, Rosa. “Intervalo Doloroso” en: *Carmen Calvo*. Salvador Díaz (ed.). [Cat. Exp.]. Madrid: Galería Salvador Díaz, 1998.

<sup>91</sup> BARTHES, Roland. *Mitologías*. Tucumán; México, D.F.: Siglo XXI editores, 2003 (1957).

<sup>92</sup> BRINES, Francisco. “Una mirada salvada y salvadora” en: *Carmen Calvo*. [Cat. Exp.]. Valencia: Generalitat Valenciana, La imprenta, 1999, p. 92.

<sup>93</sup> Otras obras de Klein relacionadas con la muerte son: *Salto al Vacío* (1960) y las *Desmaterializaciones*.

<sup>94</sup> OTTMANN, Klaus. *James Lee Byars: life, love and death*. Strasbourg: Musées de Strasbourg; Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz; Frankfurt: Schrein Kunsthalle Frankfurt, 2004, p. 17.

insta: “Tumbese sin hacer ruido y levántese también sin hacer ruido”. Según McEvelley, la actitud de Byars evocando levemente la muerte coloca el énfasis en el presente. Así, para el crítico esa dualidad entre instantaneidad y eternidad consigue que el artista se salte la etapa intermedia, la historicidad.

En cambio es precisamente en la historicidad donde se sitúa Carmen Calvo ante la muerte. Frente a la morbosidad de Byars y Klein, que crean sus propios epitafios en vida, los oros en Carmen Calvo conjugan poéticamente la muerte y lo sagrado. De este modo, mientras que en los primeros está presente el cuerpo del artista —y, podríamos argüir que con ello revelan cierta idea del artista como visionario, o incluso como autoridad—, en la artista valenciana son los objetos caducos los que evocan la presencia. Convertidos los objetos en testigos del paso del tiempo, se entremezcla la memoria personal —el fallecimiento de su pareja— con la universal —la interrogación universal sobre la muerte—<sup>95</sup>. La historia y la intrahistoria; la historia en mayúsculas y la historia en minúsculas.

Cabelleras, cuadernos, cartas, muñecas, cuchillos... los humildes objetos elegidos por Calvo se exhiben atados al soporte con cuerdas o con alambres. En sus composiciones rigurosas, casi siempre cuadradas, se percibe una compulsión por el orden y una intencionalidad taxonómica como si ordenando, catalogando e inmortalizando así los objetos consiguiese detener su desaparición<sup>96</sup>. Desde los títulos —*Hacer las paces con la muerte* (2002), *Vivas o muertas* (2002), *Marcha fúnebre* (1998)— hasta los objetos dispuestos sobre fondos de oro, las referencias a la muerte en la artista valenciana se multiplican, y esa fuerte pulsión no ha sido ignorada por los críticos [Figs. 40, 41 y 42]<sup>97</sup>.

## La transformación

La transformación ha sido y es una de las funciones tradicionales del oro. Schloen apuntaba este aspecto en su tesis, señalando como a lo largo del siglo XX algunos artistas habían recurrido al dorado para elevarlos por encima de la realidad. Esa capacidad del oro de disociar al

<sup>95</sup> Sobre las ausencias comentó Calvo en una entrevista publicada en prensa: “Se murió Bruce, mi compañero, de repente. Me trastocó mucho. Las ausencias llegan así, de repente, a una determinada edad, te hacen cambiar. Me llevó a hincar otros caminos. NO a cambiar de trayectoria de mi trabajo, pero sí quizá a darle un punto más trágico. Permanece la huella, queda la memoria, pero el ser humano se queda en ralentí”. PETIT, Quino, “Entrevista a Carmen Calvo” en: *El País Semanal*, Madrid, nº 1.982, 21 de septiembre de 2014, p. 28.

<sup>96</sup> Por ello, el poeta Brines escribió: “Cuando nos presenta los objetos cosidos al fondo, como en un muestrario arqueológico en una serie ordenada sin relato, esa idea de la muerte se nos aparece en toda su intencionalidad, y aún la subraya cuando junto al objeto real sujetado por un alambre al soporte, se dibuja la silueta de aquel y aún del mismo alambre”. BRINES: *op. cit.*, p. 89.

<sup>97</sup> Ferrán Muñoz identifica elementos funerarios en obras tempranas como *Lápidas* (1988-1989), *Père Lachaise* (1999): MUÑOZ, Ferrán. “Carmen Calvo. La poética de sus intervenciones en espacios públicos y privados” en: *Carmen Calvo*. Valencia: IVAM, 2007, pp.266-267; Victoria Combalía escribe sobre la “moderada necrofilia” de la artista en: COMBALÍA: Victoria, *Carmen Calvo: objetos en exposición*, Galería Cales Taché, Barcelona, 1993, s/n. Barbara Rose alude a los cenotafios, esas piezas monumentales sobre el suelo que realizara Calvo a finales de los ochenta, principios de los noventa, en: ROSE, Barbara. “Carmen Calvo” en: *Arte Español para el exterior*. Madrid: Sociedad para la Acción Cultural Exterior, SEACEX, 2004, p. 267.

objeto del mundo cotidiano, transformándolo en un absoluto, ha sido explotada a menudo; también aquí lo hace Calvo. En la artista valenciana se da además la conjunción de la transformación con esa capacidad para “recuperar” que le llevará a consolidar un método propio, consistente en la “arqueología de lo imaginario” para decirlo con las palabras de George Duby<sup>98</sup>. Por eso, entre la literatura crítica de Calvo se recurre a menudo el concepto de rescatar, de recuperar, erigiéndose así la idea del oro terapéutico, con capacidad para salvar<sup>99</sup>. ¿Puede ser el oro un material terapéutico para una enfermedad incurable, el paso del tiempo? Estaríamos ante un ejemplo de oro en su significado más tradicional: es decir, la eternalización, el ennoblecimiento y, a la postre, los significados más trascendentes del material.

En *Negro corsé velludo* (2002) [Fig. 43] la belleza impoluta del oro crea un potente contrapunto con ese elemento inquietante que domina la composición: el pelo oscuro y frondoso. Repelente, pero también bello; nos viene en mente la máxima de André Breton: “La belleza será convulsa, o no será”; pues en esta imagen, aun si los brillos dorados seducen, el pelo animal provoca una gran repulsión. Formando un ovalo, el pelo se abre en el centro, dejando atisbar el refulgente oro entre la oscuridad; esa abertura con un leve espacio en el centro suscita asociaciones abiertamente sexuales.

En esa contraposición de elementos tan dispares Calvo provoca deliberadamente paradojas visuales. Lejos de la ironía posmoderna, esos collages persiguen la sorpresa surrealista, una de sus fuentes más queridas. La complejidad de asociaciones —“referencias” en palabras de Calvo— enriquecen la polisemia de las obras; así, en *Negro corsé velludo*, al igual que en otras obras con cabello, este puede ser la muerte, la vida, lo femenino... Y finaliza Calvo: “Por cierto, el cabello siempre tiene una repulsión. Por eso lo hago”<sup>100</sup>. Con la mirada *voyeur* a lo Bretón, Calvo reconoce la intención de rescatar aquello abandonado que no deja a nadie indiferente. Así lo explica en la entrevista:

Sí, porque entra dentro de ese objeto que nadie quiere y que de alguna manera ha sido abandonado. El gesto de *El Perro Andaluz* cuando está en la calle y con un palo maneja una mano, que salta, es... Pero bueno, eso es como muchos esquemas personales que

<sup>98</sup> DUBY, Georges. “Carmen Calvo: una arqueología de lo imaginario” en: *España en la XLVII Bial de Venecia*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 1997, p. 53.

<sup>99</sup> Miguel Fernández-Cid recurre al concepto de recuperar: “Lo curioso, lo significativo, es que ese encuentro no ha modificado en absoluto la actitud que le permite referirse siempre a lo inasible, jugar con la apariencia de quien ansía reconstruir lo esquivo cuando de lo que se trata es de nombrar silencios, de llamar la atención sobre lo que se escapa, de convencernos para que fijemos la atención en los fragmentos”. FERNÁNDEZ-CID, Miguel. “Elogio del fragmento” en: *Arte y Parte. Revista Bimestral de Información Artística*, Junio-Julio 1997, pp. 16-20.

<sup>100</sup> “Carmen Calvo: Pero los referentes... Y Ofelia, el cuadro de *Ofelia* en el lago. Pero si el cabello siempre ha sido un referente en la historia, y lo ha tocado Breton y lo han tocado *tutto il mondo*. Dalí, bueno, Miró, Tàpies. El cabello, es que es la vida, es la muerte, ya no es una cuestión femenina, que puede ser. Porque yo en aquel retrato, aquel retrato así que es más *pompier* de una señora antigua, la ha puesto vendándole los ojos con un cabello. Por cierto el cabello siempre tiene una repulsión. Por eso lo hago”. Vid. *Apéndice 3. Entrevistas a los artistas por la autora*: CALVO, Carmen. [Extracto de la entrevista].



te hacen mover ciertas cosas. Que es lo que a mí me gusta porque mi pintura tiene (que tener) una conexión con algo, guste o no guste<sup>101</sup>.

En ese collage de objetos, fondos de oro y referencias, los títulos de las obras aportan un nivel más de significado, pues no están elegidos al azar, como tampoco lo están los objetos caducos<sup>102</sup>. Así, *Negro corsé velludo* es un préstamo de uno de los poemas más bellos de Arthur Rimbaud:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,  
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:  
A, noir corset velu des mouches éclatantes  
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles<sup>103</sup>.

Según Enid Starkie, biógrafa de Rimbaud, el francés estaría identificando al poeta con el alquimista, vinculando las relaciones entre los colores y las vocales con las distintas fases del proceso alquímico<sup>104</sup>. De alguna manera, también Calvo actúa como alquimista cuando rescata esos humildes objetos de desecho eternizándolos en fondos de oro; con todo, no será la única, otros artistas contemporáneos recurrirán asimismo al oro para crear una nueva alquimia; un tema del que daremos cuenta en el siguiente capítulo.

<sup>101</sup>“Carmen Calvo: Sí, porque entra dentro de ese objeto que nadie quiere y que de alguna manera ha sido abandonado. El gesto de *El Perro Andaluz* cuando está en la calle y con un palo maneja una mano, que salta, es... Pero bueno, eso es como muchos esquemas personales que te hacen mover ciertas cosas. Que es lo que a mí me gusta porque mi pintura tiene (que tener) una conexión con algo, guste o no guste.” *Ibid.* [Extracto de la entrevista].

<sup>102</sup>Los títulos de las obras son préstamos de poesía —*El libro del desasosiego* de Fernando Pessoa—, Arthur Rimbaud o Francisco Brines, mientras que también recurre a menudo al *Diccionario temático del surrealismo* de Ángel Pariente, Madrid: Alianza Editorial, 1996.

<sup>103</sup>La poesía continúa así: “Golfes d’ombres; E, candeurs des vapeurs et des tentes, / Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d’ombrelles; / I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles / Dans la colère ou les ivresses pénitentes; / U, cycles, vibrations divins des mers virides, / Paix des pâtes semées d’animaux, paix des rides/ Que l’alchimie imprime aux grands fronts studieux; / O, suprême Clairon plein des strideurs étrangers, / Silences traversés des Mondes et des Anges: / —O l’Oméga, rayon violet de Ses Yeux!”.

[A negra, E blanca, I roja, O azul: vocales, /algún día diré vuestros nacimientos latentes./ A, negro corsé velludo de moscas resplandecientes / que bombee en torno a pestazos crueles, // golfos de sombra; E, candores de los vapores y las tiendas, /lanzas de altivos glaciares, reyes blancos, calofríos de umbelas; /I, púrpuras, sangre escupida, risa de labios bellos / en la cólera o las ebriedades penitentes; // U, ciclos, vibramientos de los mares viridos, /paz de las dehesas sembradas de animales, de las arrugas / que la alquimia imprime en las anchas frentes estudiosas; //O, supremo Clarín lleno de estridores extraños, /silencios atravesados por Mundos y Ángeles: //O, la Omega, ¡rayo violeta de Sus Ojos!]. STARKIE, Enid. *Arthur Rimbaud*. Madrid: Ediciones Siruela, 2000, pp. 216-217.

<sup>104</sup>Según los tratados alquímicos las fases de la producción del oro se identifican por medio de los colores. “Los colores fundamentales son negro: indicador de la disolución y la putrefacción; blanco: color de la purificación; rojo: color del éxito completo colores intermedios; desde toda la tonalidad el arco iris. El gris: paso del negro al blanco; el amarillo: paso del blanco al rojo. A veces pasa al verde y luego al azul”, en STARKIE: *op. cit.*, p. 213.





[Fig. 1]

Oro rosa, oro blanco y oro amarillo



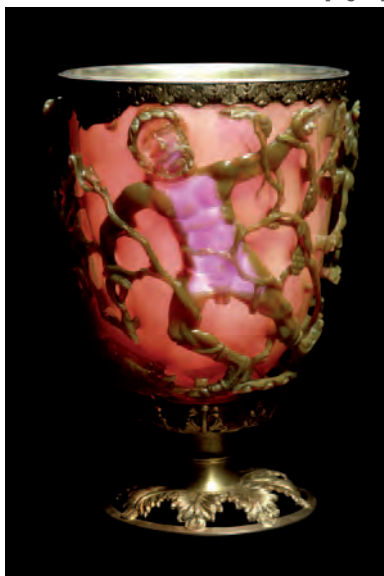
[Fig. 2]

Nano-oro coloidal



[Fig. 3]

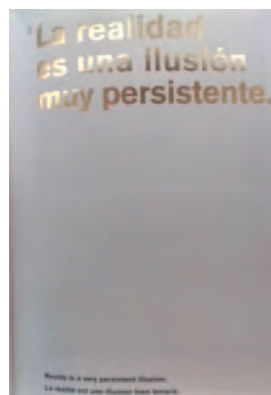
Copa de Licurgo



[Fig. 4]



[Fig. 5]



[Fig. 6]

Dora García, *Frases de Oro*, 2007 escaneado [izq.]  
y fotografiado [dcha.]

[Fig. 7]



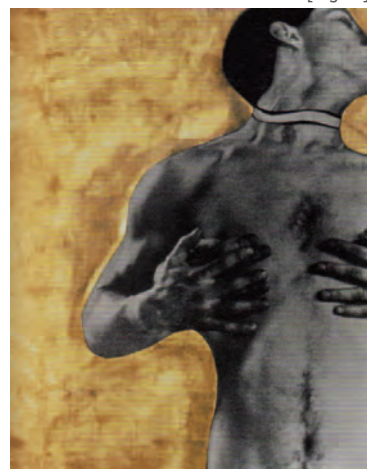
Michelangelo Pistoletto,  
*Autoritratto oro*, 1960

[Fig. 8]



Michel Journiac, *Icône du temps présent*, 1988

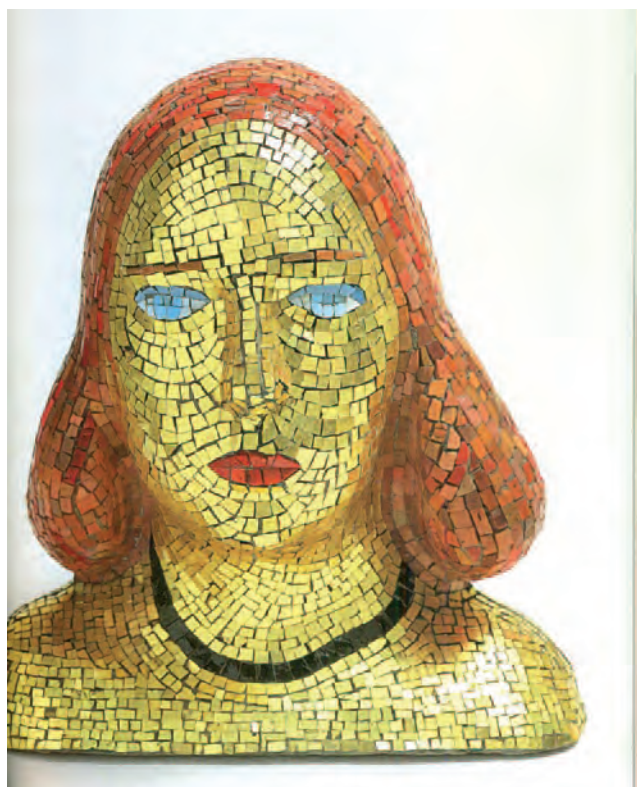
[Fig. 9]



[Fig. 10]

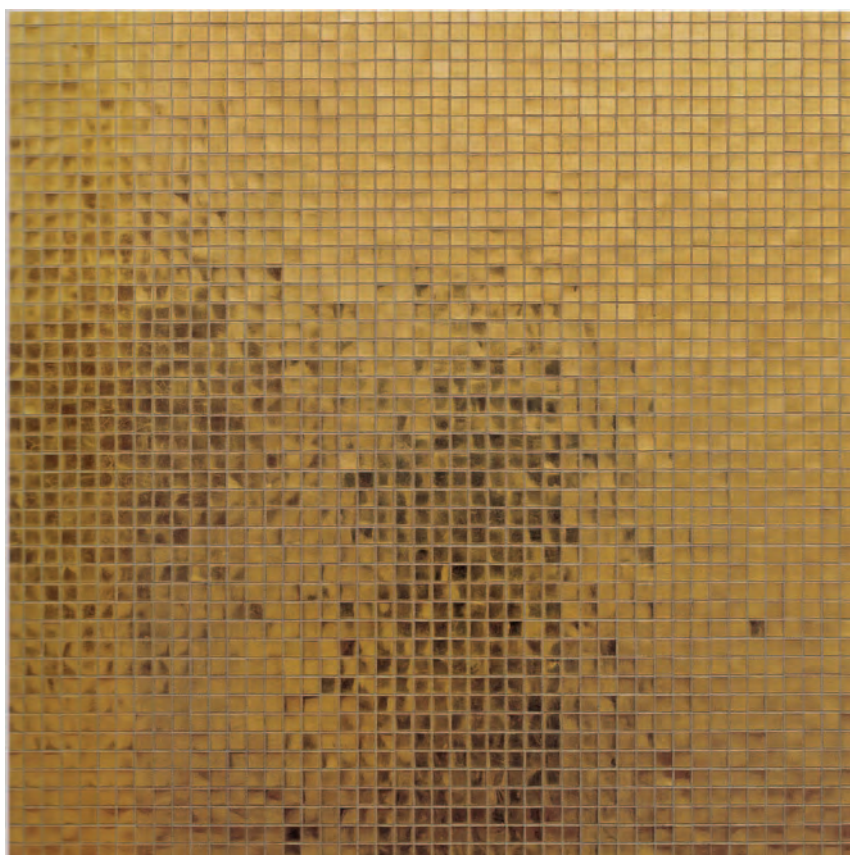


Sarah Sonsbeeck, *Silence is Golden*, 2012



[Fig. 11]

Lucio Fontana, *Retrato de Teresita*, 1938



[Fig. 12]

John Armleder, *Popoxomitl # 2*, 2006

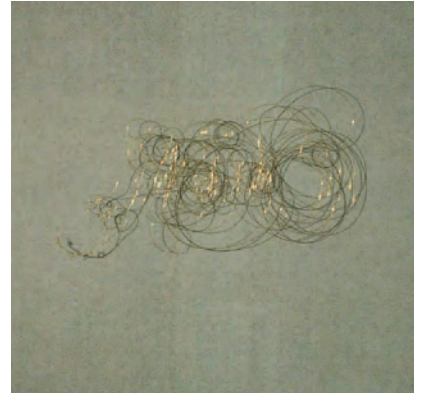




[Fig. 13]



[Fig. 14]



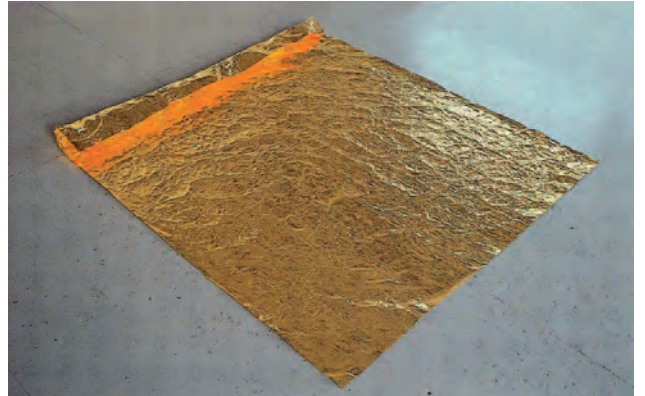
[Fig. 15]

Marc Quinn, *Siren*, 2008, vista general y detalle de pie y mano

Cornelia Parker, *Wedding Ring Drawing [circumference of a living room]*, 1998



[Fig. 16]



[Fig. 17]

Giovanni Corvaja, *Golden Fleece*, 2008-2009

Roni Horn, *Gold Field*, 1980-1982



[Fig. 18]

Sarah van Sonsbeeck dorando



[Fig. 19]

Elena del Rivero, *Dishcloth*, 2008

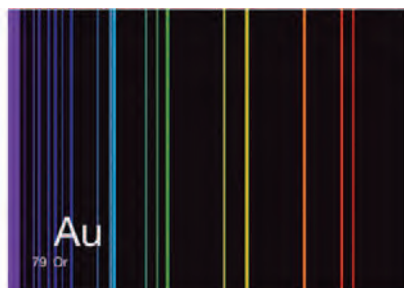


[Fig. 20]



[Fig. 21]

Marc Quinn y la escultura *Siren* [izq.]; *Siren* en proceso de fundición (dcha)



[Fig. 22]

Eugènia Balcells, *Homenaje a los elementos*, 2012



[Fig. 23]

James Lee Byars, *La esfera del oro*, 1992



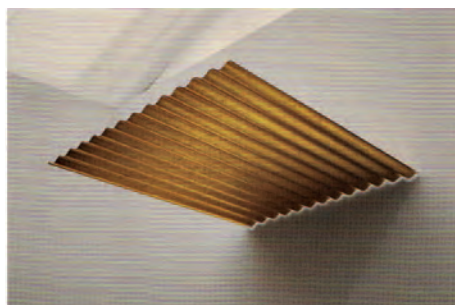
[Fig. 25]

James Lee Byars, *The Figure of Question is in the Room*, 1987/1995; *The Figure of Question of Death*, 1987; *The Figure of Interrogative Philosophy* (o I.P.), 1987



[Fig. 24]

James Lee Byars, *Is*, 1989



[Fig. 26]

Ann Veronica Janssens, *Tropical Paradise*, 2006



[Fig. 27]

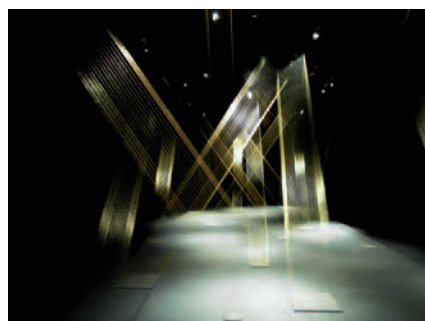
Ann Veronica Janssens, *Pavillon Doré*, 2007



[Fig. 28]

Ann Veronica Janssens, *Sin título [California Blinds]*, 2006





[Fig. 29]

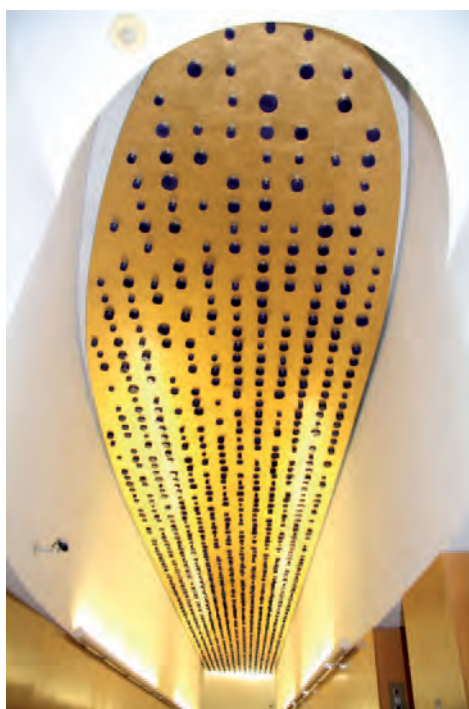
Lygia Pape, *Tei*, 2009



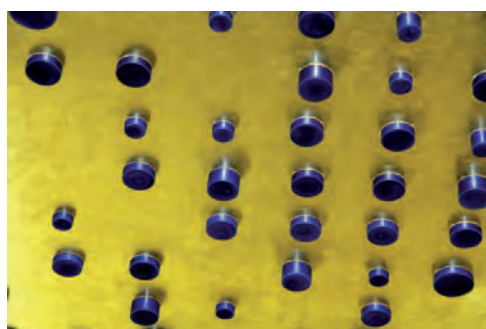
[Fig. 30]

Fritzia Irizar, *Sobre el desgaste*, 2010

[Fig. 32]



[Fig. 31]

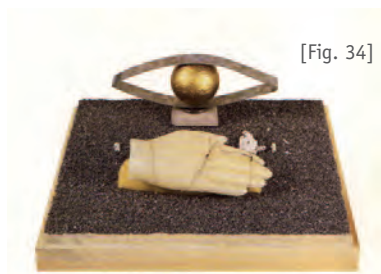


Carmen Calvo, *Ordenación de las formas*, 1993, vista general y detalle

[Fig. 35]



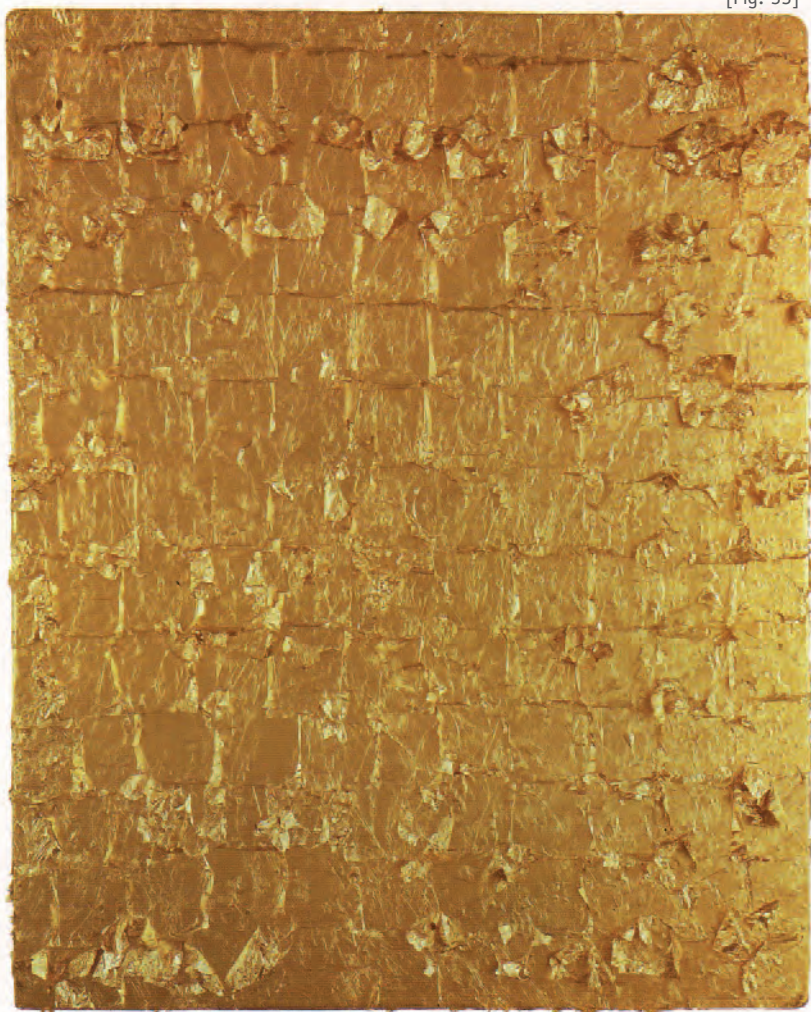
[Fig. 34]



Carmen Calvo, *Todo lo ve*, 1989

Carmen Calvo, *vista general de los fondos de oro*, 1998

[Fig. 33]



Yves Klein, *MG 8*, 1962



[Fig. 36]



Yves Klein, *RP3, Ci-gît l'Espace*, 1960

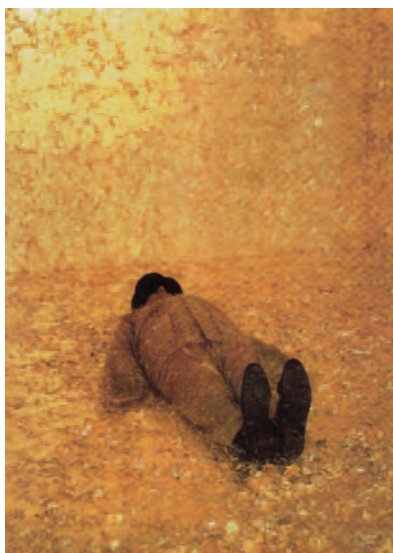
[Fig. 37]



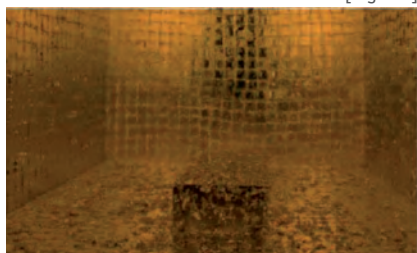
[Fig. 40]

Carmen Calvo, *Hacer las paces con la muerte*, 2002

[Fig. 39]



[Fig. 38]



James Lee Byars, *The Death of James Lee Byars*, con el artista [izq.] y sin artista [dcha.], 1982-1994

[Fig. 41]



Carmen Calvo, *Vivas o muertas*, 2002

[Fig. 42]



Carmen Calvo, *Marcha fúnebre*, 1998

[Fig. 43]



Carmen Calvo, *Negro corsé velludo*, 2002



CAPÍTULO III

# LA NUEVA ALQUIMIA, LA MAGIA Y EL MITO



Un cubo de oro, una lámpara, una cama  
 Un cubo puro, una forma y una materia abstracta;  
 Lo indispensable para soñar.  
 El oro, desde hace siglos, es la materia que ha hecho soñar a los alquimistas.  
 Soñar de oro como la materia alegórica del espíritu.  
 Quintaesencia y aspiración suprema.  
 Y, en esa quintaesencia, en esta materia espiritual, la invitación al sueño<sup>1</sup>.  
 CLAUDIO PARMIGGIANI

### III. 1. Breve introducción a la alquimia

En cualquier análisis pormenorizado sobre la temática del oro en el arte no puede omitirse la cuestión de la alquimia, porque —como bien escribe Parmiggiani en la cita de más arriba— el oro es la materia alquímica de la imaginación [Fig. 1]. La definición de alquimia puede entenderse de la forma más literal —es decir, como la transmutación de metales base en oro o plata— o, lo que resulta más apropiado aquí, como una metáfora para la transformación espiritual. Detrás de todo ello está el anhelo por la redención en lo personal y la búsqueda de la utopía en lo social y político. Ambos conceptos subyacen entremezclados con los significados tradicionales del oro en las creaciones más recientes seleccionadas para este capítulo.

La palabra alquimia (*al-kimiya*), de origen árabe, muestra la genealogía de un arte de procedencia incierta pero muy extendido en la antigüedad en China, India, Occidente y el mundo arábigo. En Occidente, los conocimientos alquímicos en contextos como el hermetismo y el gnosticismo se transmitieron desde el mundo helénico a Europa de la mano de los árabes y, una vez allí, gozaron de un gran desarrollo durante la Edad Media y el primer Renacimiento<sup>2</sup>. Científicos como Robert Boyle, Isaac Newton o, ya en el siglo XVII, Paracelso, investigaron la naturaleza partiendo de principios alquímicos. La alquimia era el arte de la transmutación y sus planteamientos bebían de la filosofía griega. Según esta, los objetos materiales compartían la misma materia y variaban solo las propiedades —el color, el peso, la forma—; el método alquímico consistía en provocar un retorno al estadio del caos primigenio —la *materia prima*— para transformarlo en un nuevo orden; el proceso de reordenamiento se consideraba completo cuando se creaba oro artificialmente, el más puro y perfecto de los materiales<sup>3</sup>. El proceso alquímico se vinculaba a la redención, con sus pasos

<sup>1</sup> Traducción de la autora. *Vid.* texto original en Apéndice 5. Documentos escritos de artistas: PARMIGGIANI, Claudio

<sup>2</sup> Los conocimientos alquímicos se transmitieron en particular desde la Alejandría del siglo II.

<sup>3</sup> El Getty Research Institute mantiene actualmente un proyecto de investigación activo con la denominación “The Art of Alchemy” que incluye un breve estado de la cuestión del arte en la alquimia y un exhaustivo archivo del tema en línea. *Vid.* [En línea] Disponible en: <[http://www.getty.edu/research/scholars/research\\_projects/#completed](http://www.getty.edu/research/scholars/research_projects/#completed)> [Consulta: 6 de mayo de 2014]. Disponible en: <URL: [http://www.patriciadorfmann.com/images/expos/fr/communique\\_de\\_presse/Com7\\_expo-journiac.pdf?PHPSESSID=9260c3a204cf95723d1cda65b2a76db7](http://www.patriciadorfmann.com/images/expos/fr/communique_de_presse/Com7_expo-journiac.pdf?PHPSESSID=9260c3a204cf95723d1cda65b2a76db7)> [Consulta: 27 de octubre de 2014].

de sufrimiento, muerte y resurrección. En Occidente la alquimia estaba unida a la búsqueda de la piedra filosofal, esa entidad mágica que permitía crear oro, y cuyo resultado consistía en la unión perfecta de los opuestos: el sulfuro y el mercurio, lo masculino y lo femenino<sup>4</sup>.

### La alquimia y los artistas

Para plantear un marco histórico, situamos el primer vínculo entre el arte y la alquimia en el siglo XVI —momento que coincide con el desarrollo de la química como ciencia autónoma— cuando el papel del alquimista pierde esa posición privilegiada que gozaba en la sociedad y pasa a un segundo plano, ocultándose en sociedades esotéricas como los rosacruces o la cábala<sup>5</sup>. El artista ocuparía ese vacío, extendiéndose la noción del artista visionario y profeta cuyo artefacto más sagrado es el arte. En la Edad Moderna la imaginación viene a ser considerada un implemento mágico, en parte similar al poder sobrenatural del alquimista<sup>6</sup>; y queda la aspiración de crear oro en términos espirituales. A partir del siglo XVIII y, a medida que la sociedad se seculariza, son los propios artistas quienes se identifican con los alquimistas: William Blake o John Flaxman se consideraron discípulos de Emanuel Swedenborg. Entrando en el siglo XIX, las corrientes espirituales y ocultistas fueron cobrando fuerza y se afianzó aún más, si cabe, la noción del poeta-artista-mago dotado de la capacidad de discernir la verdadera realidad<sup>7</sup>.

Esta visión será heredada por algunos artistas en la segunda mitad del siglo XX y principios del siglo XXI quienes se servirán del oro para situarse en una posición especial dentro de la sociedad. Este es uno de los principales argumentos de Schloen; para Schloen, cuando James Lee Byars porta un traje dorado, está mostrando su separación de lo terrenal; cuando otros artistas —por ejemplo, Joseph Beuys— se aplica oro en parte de su cuerpo, está actuando como un chamán. El oro establece la frontera entre lo sobrenatural y lo terrenal e indica que el artista está dotado de unas capacidades particulares y una consciencia expandida<sup>8</sup>. Ahora bien, la interpretación de Schloen está fundamentada en el análisis de artistas que asumen el papel de chamanes mientras que ese mismo argumento —el del artista-sanador— no se podría trasladar a otros artistas de las nuevas generaciones como Dora García o Terence Koh, cuyo uso del oro en el cuerpo se aleja deliberadamente de los significados tradicionales como bien tendremos ocasión de desarrollar en el capítulo VI.

<sup>4</sup> El psicólogo Carl Gustav Jung interpretó la operación alquímica como una proyección del proceso individual que lleva al desarrollo de una personalidad integrada. GALBREATH, Robert. "A Glossary of Spiritual and Related Terms", pp.367-391, en: *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. TUCHMAN, Maurice (ed.). Los Angeles County Museum of Art: Abbeville Press Publishers, 1986, p. 368.

<sup>5</sup> Para una discusión en profundidad sobre este asunto *Vid.* TUCHMAN, Maurice (ed.), *op.cit.*, McEVILLEY, Thomas. *Sculpture in the Age of Doubt*. Nueva York: School of Visual Arts; Allworth Press, 1999.

<sup>6</sup> SZULAKOWSKA, Urszula. *Alchemy in Contemporary Art*. Surrey, Inglaterra; Burlington, Estados Unidos: Ashgate, 2011, p. 11.

<sup>7</sup> Como testimonio la influencia de la obra de Édouard Shuré *Le Grands Initiés: Esquisses de l'histoire secrètes de religions* (1889) en algunos artistas finiseculares. *Vid.* IMANSE, Geurt, "Occult Literature in France", pp. 355-360 en: TUCHMAN, Maurice (ed.), *op. cit.*, p. 355.

<sup>8</sup> SCHLOEN, Anne. *Die Renaissance Des Goldes. Gold in Der Kunst Des 20. Jahrhunderts*. [Tesis]. Universidad de Colonia, 2006, p. 263. Disponible en: <URL: <http://kups.ub.uni-koeln.de/2981/>> [Consulta: 5 de octubre de 2011].



## La alquimia en el arte del siglo XX

Hasta hace no mucho todo lo que tuviese que ver con la alquimia estaba bajo sospecha, pero Carl Gustav Jung se ocupó de cambiar esta tendencia. Su libro *Psicología y Alquimia*<sup>9</sup> [1944] tiene el mérito de estudiar sistemáticamente la simbología de un cuerpo de imágenes y saberes hasta entonces escasamente analizados estableciendo relaciones entre los sueños y los arquetipos<sup>10</sup>. La historiografía del arte tampoco había prestado demasiada atención a este tema hasta que Maurice Tuchman del LACMA (Los Angeles Contemporary and Modern Art) sacó a relucir las múltiples referencias espirituales subyacentes en las vanguardias y, más concretamente, en el arte abstracto en la exposición *The Spiritual in Art* [1986]. En dicha muestra las referencias místicas abarcaban un amplísimo espectro —la magia, las religiones orientales, la teosofía o la antroposofía de Rudolf Steiner, pasando por el espiritismo tan popular de finales del siglo XIX—. El catálogo de la exposición reunió ensayos que daban credibilidad a unos conocimientos esotéricos, ocultistas y alquímicos hasta entonces tildados como “superstición” y “palabrería” por situarse fuera del sistema rígidamente cartesiano de la ciencia y del pensamiento ilustrado<sup>11</sup>. La investigación que acompañó la muestra puso sobre la mesa las relaciones del arte moderno con lo espiritual; unas conexiones que habían permanecido sepultadas bajo el discurso del director del MoMA Alfred Barr y, posteriormente, por los críticos Clement Greenberg y Michael Fried, quienes habían conseguido difundir una historia del arte formalista de las vanguardias<sup>12</sup>.

Unos años antes de la muestra organizada por Tuchman [1986] ya se habían publicado estudios que ponían en evidencia el nexo entre espiritualidad y abstracción como el artículo

<sup>9</sup> JUNG, Carl G. *Psicología y alquimia*. Barcelona: Plaza & Janés, 1977.

<sup>10</sup> Szulakowska critica hasta qué punto la psicología jungiana fue popularizada y codificada en los años setenta y, posteriormente, simplificada por vendedores *New Age* de forma que se perdió toda la erudición y la sutileza de Jung, transformando los arquetipos jungianos en acartonados símbolos fácilmente reconocibles. En los noventa esos símbolos acabaron comercializados como conceptos alquímicos en perfumes, videojuegos, o cartas tarot, entre otros. *Vid.* SZULAKOWSKA: *op. cit.*, p. 174. Este mismo fenómeno es lo que otro crítico, John Moffit, denomina “ocultismo de libro de bolsillo”. *Vid.* MOFFITT, John Francis, “Marcel Duchamp: Alchemist of the Avant-Garde” en: *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*.

<sup>11</sup> John Moffit ha estudiado la influencia de las creencias esotéricas y de la alquimia en el desarrollo de la vanguardia y, posteriormente, en Duchamp y Beuys. *Vid. op. cit.*, pp. 257-271; *Occultism in Avant-Garde Art: The Case of Joseph Beuys*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1988.

<sup>12</sup> Szulakowska, en *Alchemy in Contemporary Art*, critica a Fried y Greenberg por trazar una historia de las vanguardias despolitizada y unidireccional. Según otro historiador del arte, el australiano Bernard Smith, las fuentes conceptuales del modernismo no están en la estética de Kant, ni en los discursos de los historiadores del siglo XIX, sino en la Ilustración y en el interés que suscitaron el estudio sistemático y comparado de religiones. En el fondo de la cuestión —destaca Smith— están las fuentes inmemoriales de la cábala, la alquimia y los misterios egipcios; una alternativa “hermética” a la hegemonía del clasicismo imperante desde el Renacimiento. *Vid.* SMITH, Bernard. *Modernism's History. A Study in Twentieth-Century Art and Ideas*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1998.



de Ringbom<sup>13</sup>, publicado en 1966, sobre elementos ocultos en la obra temprana de Kandinsky; o bien aquel dedicado a Joseph Beuys y la alquimia del crítico Donald Kuspit en 1981<sup>14</sup>; pero fue a partir de esta exposición cuando se abrieron nuevas líneas de investigación que profundizaron en las relaciones entre vanguardia y alquimia. Por ello, aunque sigue siendo debatible la extensión de la influencia de lo oculto en artistas como Kandinsky, Malevich o Mondrian, se cuentan ahora con suficientes documentos que acrediten la existencia de dicha influencia<sup>15</sup>. Más recientemente, en 2011, Urszula Szulakowska estableció conexiones entre vanguardias, radicalismo político de izquierdas y alquimia<sup>16</sup>. Con sus profundos conocimientos sobre la alquimia, identifica esta ciencia como el medio privilegiado por artistas contemporáneos para aproximarse a dos aspiraciones que no tienen fácil cabida en el actual discurso secularizado: la redención y la utopía<sup>17</sup>.

### III. 2. LA MAGIA Y EL ORO

En el arte contemporáneo a menudo la alquimia está presente en el concepto de la magia. Entendida como la combinación entre transformación e imaginación, la magia se manifiesta en diferentes particularidades; está la magia arcaica, que invoca los saberes de las fuerzas más ancestrales; la magia de los ocultistas y la teoría de las correspondencias; la magia sanadora y las prácticas chamánicas; y finalmente, la magia negra, aquella que acepta la parte maldita de cada uno. En todas estas magias no faltan referencias a los poderes hipnotizantes del oro, ni al papel transformador y mediador del metal precioso en el reconocimiento alquímico de las relaciones secretas del mundo. Los siguientes subepígrafos exploran la relación entre oro y magia en artistas contemporáneos.

<sup>13</sup> Sixten Ringbom encontró pruebas documentales del interés de Kandinsky por la teosofía y las enseñanzas de Rudolf Steiner, demostrando de manera convincente las sólidas relaciones entre abstracción y misticismo. En general, subraya Ringbom, se ha rebajado la importancia de las ciencias ocultas como fuente de la abstracción. Kandinsky se veía a sí mismo como un chamán-artista cuyo arte liberaría al mundo de su materialismo. Vid. RINGBOM, Sixten. "The Epoch of the Great Spiritual: Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting" en: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 29, 1966, pp. 386-418.

<sup>14</sup> KUSPIT, Donald. "Fat, Felt and Alchemy" en: *The critic as artist*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1984, pp. 344-358.

<sup>15</sup> Además del citado artículo de Ringbom, son muchas las publicaciones que profundizan en este aspecto: TUCHMAN, Maurice. "Hidden Meanings in Abstract Art" en: *The Spiritual in Art*, pp.16-61, op. cit.; ROSE, Barbara. "Los significados del monocromo" en: *Monocromos, de Malevich al presente*. pp. 20-88. Madrid: Documenta artes y ciencias visuales, 2004; GAMWELL, Lynn. *Exploring the Invisible: Art, Science and the Spiritual*. Oxfordshire Princeton: University Press, 2002. En septiembre de 2013 la Universidad de Ámsterdam organizó unas conferencias con el título *Enchanted Modernities: Theosophy, modernism and the arts in the modern world* que exploran la influencia de la teosofía en el arte moderno; en este mismo tema se centra un grupo de trabajo subvencionado con fondos de la Leverhulme Trust en colaboración con el Centro de Historia de la Filosofía Hermética.

<sup>16</sup> SZULAKOWSKA, Urszula, op. cit.

<sup>17</sup> SZULAKOWSKA, Urszula. "The Paracelsian Magus in German Art: Joseph Beuys and Rebecca Horn", pp. 171-190 en: *Art and Alchemy*. WAMBERG, Jacob (ed.). Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2006.

## La magia arcaica: Marina Abramovic y Ulay

Algunos artistas como Joseph Beuys o Marina Abramovic y Ulay se inspiraron en los rituales primitivos, encontrándose afinidades entre sus prácticas artísticas y el chamanismo. El antropólogo Reichel-Dolmatoff ha estudiado en profundidad el oro en el chamanismo indígena precolombino y, a pesar de la distancia cultural y cronológica entre estos últimos y los artistas-*performers*, todos comparten la creencia en el papel activo del oro y en la magia como transformación. Pero mientras que en la sociedad indígena precolombina el orfebre se asociaba al mago y al chamán, en las prácticas artísticas contemporáneas el artista asume ese mismo papel en una esfera que ya no es la religiosa. Como bien señaló Reichel-Dolmatoff, cuando el orfebre labra el oro y le da una forma culturalmente significativa, hace pasar la materia de un estado profano a uno sagrado<sup>18</sup>.

*Gold found by artists* (1981) de Marina Abramovic (Belgrado, antigua Yugoslavia, 1946) y Ulay (Solingen, Alemania, 1943) [Fig. 2] es una de las pocas obras con oro sin manipular —oro natural frente al oro cultural, siguiendo las distinciones de Lévi-Strauss entre cultura y naturaleza—. Si se percibe un tipo de magia arcaica en esta *performance* no fue un acto fortuito, sino la culminación de una experiencia transformadora: Abramovic y Ulay vivieron en el desierto australiano durante cinco meses en 1980, a menudo solos, en ocasiones con comunidades aborígenes y casi siempre en silencio, alcanzando a ratos estados de consciencia expandida<sup>19</sup>. Durante este tiempo surgió la idea de *Gold found by artists*, la primera de una serie de veintidós *performances* realizadas en distintas partes del mundo a lo largo de cinco años que recibió el nombre de *Nightsea Crossing* (1981-1986)<sup>20</sup>. Esa primera *performance* consistió en sentarse enfrentados ante una mesa durante siete horas por un total de dieciséis días sin consumir nada excepto agua. Abramovic vestía de negro, Ulay de rojo, siguiendo las combinaciones de color del cuadrado Veda<sup>21</sup>. Sobre la mesa pintada de negro relucían los doscientos cincuenta gramos de pepitas de oro encontrados en el desierto, un boomerang dorado y una serpiente pitón [Fig. 3]<sup>22</sup>.

<sup>18</sup> REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. *Orfebrería y chamanismo: un estudio iconográfico del Museo del Oro del Banco de la República, Colombia*. Bogotá, D.C.: Villegas Editores, 2005, p. 30.

<sup>19</sup> La recepción de esta *performance* no siembre ha sido positiva. Charles tilda de esotéricas y estrafalarias las iluminaciones de los artistas. Vid. GREEN, Charles. "Missing in action: Marina Abramovic and Ulay", pp. 157-177, en: *The third hand: collaboration in art from conceptualism to postmodernism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

<sup>20</sup> La serie *Nightsea Crossing* se inició en Sidney en la Art Gallery de Nueva Gales del Sur en 1981 y finalizó en el Musée Saint-Pierre Art Contemporain de Lyon, Francia, en 1987, una vez alcanzados los 90 días. En *Ulay/Abramovic. Performances 1976-1988* [Cat. Exp.]. Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum, 1997, p. 82.

<sup>21</sup> Los colores en cada instalación seguían la combinación del cuadrado Veda: Rojo / Azul; Amarillo / Verde; Violeta oscuro / Violeta claro; Rojo / Naranja; Amarillo / Azul; Blanco / Blanco. Vid. CELANT, Germano. *Marina Abramovic. Public Body. Installations and Objects. 1965-2001*. Milán: Edizioni Charta, 2001, p. 74.

<sup>22</sup> El oro más puro jamás encontrado proviene de Australia Occidental, del Kalgoorlie, y es una variedad conocida con el nombre de oro esponjoso: tiene un 99,91% de oro y un 0,009 de plata. Vid. DE ANTONELLIS, Giacomo de; BERGAMASCHI, Giovanna; RIVA, Enrico, *La Storia dell'oro*, Lainate: Vallardi Industrie Grafiche, 1990 p. 34.

El simbolismo de los objetos remite a la alquimia y no es difícil ver en ese oro encontrado la encarnación de la capacidad demiúrgica del artista<sup>23</sup>.

Pero además están los ritos de purificación, cuando los artistas ponían a prueba su resistencia física y mental retornando a sus estancias en ayunas y en silencio. La extracción del oro de las profundidades de la tierra nunca ha estado exenta de dificultades ni peligros. Mircea Eliade describe la actitud de respeto que sentían los mineros cuando se adentraban en las entrañas de la tierra por la noción de *sacralidad* violada que les intimidaba<sup>24</sup>. En las sociedades primitivas los mineros seguían ritos que implicaban estado de pureza, tales como el ayuno, la meditación o la oración —actos de culto similares a los rigores autoimpuestos por Abramovic y Ulay—.

A otro nivel, esas pepitas de oro cosificaban la experiencia profundamente reveladora que supuso para los artistas vivir en el desierto y dominar el estado de inmovilidad absoluta necesaria para abrirse a un nuevo estado. En ese marco, el oro adquiere un sentido espiritual, pues simboliza la iluminación alcanzada —similar a los estados de iluminación presentes en el misticismo de religiones como el budismo, la cábala en el judaísmo o la corriente sufi en el islam<sup>25</sup>, entre otras—. En un afán por poner palabras a estas experiencias, Abramovic y Ulay escribieron el siguiente texto:

Presencia  
Estar presente, en largos periodos de tiempo  
Hasta que la presencia sube y baja, de  
Material a inmaterial, de  
Forma a sin forma, de  
Instrumental a mental, de  
Tiempo a sin tiempo<sup>26</sup>.

En otra ocasión Abramovic se refirió al tiempo vivido en Australia inmersa en la cultura aborigen como un “periodo transformativo”, y resume en tres las razones de elegir esta cultura: “Es nómada y carecen de posesiones, creen en el aquí y el ahora —igual que la

<sup>23</sup> “Todas estas condiciones están determinadas por la naturaleza de la operación que se va a efectuar.” ELIADE, Mircea. *Herreros y alquimistas*. Madrid: Alianza Editorial, 1990, p. 92.

<sup>24</sup> “Se trata de introducirse en una zona reputada como sagrada e inviolable; se perturba la vida subterránea y los espíritus que la rigen; se entra en contacto con la *sacralidad* que no pertenece al universo religioso familiar, *sacralidad* más profunda y también más peligrosa.” ELIADE, *op.cit.*, p. 54.

<sup>25</sup> STILES, Kristine; BIESENBAACH, Klaus; ILES, Chrissie. *Marina Abramovic*. Londres: Phaidon, 2008, p. 81.

<sup>26</sup> Citado en: *Marina Abramovic: Artist Body*. Milán: Charta, 1997, p. 258. Traducción de la autora. Texto original: “Presence/ Being present, over long stretches of time, / Until presence rises and falls, from / Material to immaterial, from / Form to formless, from / Instrumental to mental, from / Time to timeless.”

*performance*— y, por último, toda su vida es una ceremonia”<sup>27</sup>. El acento está en el poder del arte; específicamente del arte de la *performance*, pues la diferencia entre esta y el arte convencional reside precisamente en que en la primera la transformación es real<sup>28</sup>. Todos estos elementos sitúan las acciones de Marina Abramovic y Ulay en la esfera de la magia y del ritual, más cercano a lo mítico y antropológico que a lo puramente estético, coincidiendo con la teoría del crítico McEvilley, quien afirmaba que en algunos artistas contemporáneos se daba un retorno a lo premoderno<sup>29</sup>. Si en las *performances* de Abramovic y Ulay la magia, el oro y la transformación forman parte de un ritual de la sacralidad, podríamos preguntarnos ¿qué papel tiene la magia y la sacralidad en nuestra sociedad secularizada? Indudablemente sus acciones nos conmueven pero ¿cómo obras de arte o como rituales sagrados?

El significado del oro en las acciones de Abramovic y Ulay es profundamente religioso, o, dicho de otro modo, espiritual, aun si en su esencia dicha espiritualidad se muestra diametralmente opuesta a las tradiciones judeo-cristianas porque enlaza con las energías culturales y espirituales más antiguas, aquellas energías “no contaminadas” por la civilización europea y más próximas a la magia arcaica. Pero sí comparte con todas las religiones el sentido del oro como estado de iluminación arduamente alcanzado por medio del sacrificio y la renuncia, y la promesa de la redención. La intensidad y el compromiso de Abramovic y Ulay con esos conceptos tan poco presentes en la sociedad actual son los que paradójicamente atraen al público y a la crítica de sus *performances*, quizá una muestra del anhelo latente en el ser humano que le impulsa hacia la búsqueda del oro espiritual<sup>30</sup>.

### La magia de los artistas modernos: las correspondencias

La magia y el hechizo nunca han estado muy alejados del simbolismo del oro; pero en la Edad Moderna esas capacidades fecundadoras atribuidas tradicionalmente al metal áurico se trans-

<sup>27</sup> ABRAMOVIC, Marina Disponible en: <<http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/1985>> [Consulta: el 5 de mayo de 2014]. (Traducción de la autora). Transcripción del texto completo: “We choose this culture for many reasons. First, it’s nomadic, second its (a) culture where always believe(s) in the here and now, which is exactly (what) performance is about; and third thing, their entire life is a ceremony.” Aquí está refiriéndose en concreto a la acción *Conjunction*, cuando reunieron alrededor de una gran mesa dorada con oro de 24 quilates al Dalai Lama y a un médico aborigen australiano.

<sup>28</sup> “For me, the long duration of a piece is the key to real transformation – and performance art is nothing without transformation.” *Ibid*.

<sup>29</sup> McEVILLEY, Thomas. *Sculpture in the Age of Doubt*, op. cit., pp. 1-17. También en “Stages of Energy” en: *Art, Love, Friendship. Marina Abramovic and Ulay. Together & Apart*. Kingston, Nueva York: McPherson & Co., 2010.

<sup>30</sup> Un ejemplo del éxito de la crítica es el premio León de Oro que recibió Marina Abramovic en la Bienal de Venecia de 1997 por su *performance Balkan Baroque*. Por otro lado, el público acepta las propuestas de esta *performer* con curiosidad; prueba de ello fueron las largas colas que se formaron para sentarse delante de ella durante la exposición *The Artist is Present* en el MoMA en 2010.

mutaron en inspiración artística<sup>31</sup>. Pero es especialmente en el siglo XIX cuando las ideas del ocultismo se difundieron entre escritores y artistas como reacción al imperante materialismo y las propiedades excepcionales del oro —y en particular, la capacidad de reflexión y refracción de la luz— pasaron a fomentar asociaciones estéticas y emocionales. Por mediación de Éliphas Lévi<sup>32</sup> se difundió uno de los dogmas de la magia: el hombre es un microcosmos del universo y el universo es un macrocosmos del hombre; por tanto, todos los elementos del mundo visible se refieren a los correspondientes elementos del mundo invisible<sup>33</sup>. Lévi estaba exponiendo la teoría de las correspondencias o analogía, una teoría ya introducida por Platón en el *Timeo* y que era de dominio común entre los ocultistas. Swedenborg fue el primero en aplicar la terminología “correspondencias” (*Entsprechungen*) a la teoría de analogías<sup>34</sup>. Pero por encima de Lévi, quien explora el concepto de las “correspondencias” y lo difunde en su poesía es su amigo Charles Baudelaire. El poeta francés sigue las creencias de Hermes Trismegisto, el padre mítico de la alquimia cuya existencia real en Egipto es más bien dudosa, aunque sus principios han sido heredados y asimilados como ciertos. A saber, el principio de correspondencia “Como es arriba, es abajo; como es abajo, es arriba”, que sintetiza la creencia en el paralelismo entre el microcosmos y el macrocosmos.

Los poetas y artistas del movimiento modernista finisecular llevaron la asociación entre arte y oro un paso más lejos; el oro mágico se asimiló a *Eros*, a la vida, a la luz y al arte. Para ellos, el acto creativo era fruto de un hechizo mágico y fecundo, y el oro en polvo era la forma privilegiada, por ser la más ingravida. Por ejemplo, en la obra del poeta Rubén Darío (Nicaragua, 1867-1916) no faltan referencias al polvo de oro; cada partícula de oro representaba un símbolo esotérico y alquímico del conocimiento y de la perfección. Y esos conocimientos estaban literalmente flotando en el aire esperando ser captados por el mago, el sacerdote, el artista.

### *Las correspondencias en Claudio Parmiggiani*

El nexo entre creación y alquimia en los artistas contemporáneos no es directo. Como bien ha identificado Szulakowska, hoy en día los artistas no se consideran alquimistas de forma literal —es decir, no bucean en los tratados, ni conjuran todos esos saberes antiguos—, sino que se sienten herederos de la alquimia de una forma más leve y poética: a través de

<sup>31</sup> La asociación oro/luz/semen es común tanto en Occidente como en Oriente y en las culturas precolumbinas de América. Por ejemplo, el mito de Dánae, cuando Zeus se transforma en una lluvia de oro para fecundarla. Para una investigación en profundidad sobre este tema en los Vedas, *Vid.* GONDA, Jan. *The Functions and Significance of Gold in the Veda*. Leiden: E.J. Brill, 1991.

<sup>32</sup> Seudónimo de Abbé Adolphe Louis Contant (1810-1875).

<sup>33</sup> Lévi escribió: “Lo visible es una manifestación de lo invisible. El mundo perfecto —en las cosas visibles y percibibles con los sentidos— se corresponde en un ratio exacto con lo que no es visible con los sentidos. Esto es cierto para las cosas visibles y la no visibles”. (Traducción de la autora.) *Vid.* IMANSE, *op. cit.*

<sup>34</sup> El poema de Éliphas Lévi está publicado en STARKIE, Enid. *Baudelaire*. Harmondsworth: Penguin, 1971. Baudelaire seguramente conoció los escritos de Emanuel Swedenborg por medio de Honoré de Balzac.

la capacidad transformadora de la mirada del artista. Y en el caso de Claudio Parmiggiani (Luzzara, Italia, 1943) y su obra *Monte d'Oro*, la alquimia se resume con un gesto, a medio camino entre el *land art* y la alquimia poética que además retoma el principio de las correspondencias de Hermes Trismegisto.

*Monte d'Oro* es el resultado de una acción que tuvo lugar el 10 de junio de 1999 en Córcega, en el Monte de Oro —“ombigo geográfico y magnético de Córcega”—, según las palabras del artista. Parmiggiani hizo trasladar a la cima de un monte las huellas de sus manos encastradas en hierro con un recubrimiento de oro. Ese bloque de hierro quedó encajado en un hueco arduamente labrado en la piedra granítica del monte [Figs. 4-12]. Mientras, en el interior de la sala de exposiciones del FRAC (Fonds Régional d'Art Contemporain) en la ciudad de Corte, se exhibían esas mismas huellas, esta vez cubiertas de mercurio [Fig. 13]. De esta forma, en la relación alquímica de las correspondencias se evidencia y establece una simetría de opuestos: lo visible y lo invisible, el vacío y el hueco, el exterior y el interior, lo mostrado y lo escondido, el instante y lo intemporal.

Aquí está la obra que he realizado. Dos improntas de oro. Improntas de mis manos, abiertas y dirigidas hacia el cielo, cóncavas, calcadas, fundidas en el hierro y en el oro, encastradas en la roca y secretas en la montaña.

Ningún sentimiento, ninguna indicación.

La obra existe sobre todo para los ojos del lugar al que pertenece.

Hubiese sido quizá presuntuoso imponer a la mirada y al paisaje una obra ostentosa, invasiva o con todo inútilmente antagonista a eso.

Por tanto, ¿por qué no una obra en negativo en lugar de en positivo?

Un ícono de la ausencia, una forma velada, una sombra ligera, un gesto.

Posar la mano sobre aquel lugar como sobre una arena fina, nada más.

Únicamente el signo silencioso del propio paisaje como la memoria de una mirada que se ha posado un día, por un momento, sobre aquella tierra<sup>35</sup>.

Las palabras de Parmiggiani vivifican la intencionalidad del artista y evidencian su procedimiento: esas manos que ha hecho fundir en hierro están creadas con un procedimiento en negativo, pues lo que se presenta en la cima del Monte de Oro son la ausencia de las manos. Una huella que no es otra cosa que el quitar materia y dar paso al vacío [Figs. 11-12]. La huella de las manos mira hacia lo alto, en un gesto que puede ser interpretado de súplica, de interrogación o bien de ofrenda; la forma cóncava nos habla de un contenedor<sup>36</sup>. El contenedor se presentaría vacío si no fuese por la función transformadora del oro, que convierte esa huella en un gesto metafísico pues el brillo del oro transmuta el metal en luz mineral: cuando refleja destellos de luz y sombra consigue crear presencia

<sup>35</sup> Traducción de la autora. Vid. el texto original en *Apéndice 4. Documentos escritos de artistas: PARMIGGIANI, Claudio*.

<sup>36</sup> DIDI-HUBERMAN, George. *Gène Du Non-Lieu. Air, Poussière, Empreinte, Hantise*. París: Les Éditions de Minuit, 2001.

de la ausencia por medio de la ilusión óptica. De nuevo la idea de transformación es, clave y según la historia cultural de la alquimia, el oro y el mercurio son los metales de la transformación material y mental: el mercurio, por su potencialidad, porque se considera oro en potencia; el oro, porque es la materia perfecta, la materia purificada<sup>37</sup>.

El ocultamiento, el misterio. “L’opera esiste innanzitutto per gli occhi del luogo al quale appartiene”<sup>38</sup> escribe el artista. La obra está en una cima, siguiendo esa tradición arcaica de los lugares sagrados a los que se debe ascender tras un arduo esfuerzo, metáfora de la ascensión espiritual. Pero es la ocultación lo que inspira más interés porque estimula nuestra imaginación al negar la posibilidad de la mirada. En una ocasión Parmiggiani dijo, refiriéndose a una escultura que se sustrae de su destino público: “Ver las cosas con los ojos cerrados. Ni mármol, ni piedra, ni monumento, ni pirámides sino esculpida en la mente”<sup>39</sup>. Así, no es la primera vez que el artista niega la mirada de una obra. En *Terra* toma una obra hecha de tierra y la sepulta en la tierra, con la intención adicional de resguardarla del consumo rápido, poniéndola a buen recaudo<sup>40</sup>. Es en esa insistencia en lo que no se ve pero que existe, en lo inefable, donde encontramos más presente la idea alquímica de las correspondencias. Y el oro espiritual se corresponde con lo invisible.

Tanto por la ocultación como por la ascensión, Parmiggiani parece seguir los pasos de los rituales mágicos, primitivos, de la tradición espiritual. La novedad reside en que Parmiggiani está colocando el acento en el momento. Sus últimas palabras son: “Únicamente el signo silencioso del propio paisaje como la memoria de una mirada que se ha posado un día, por un momento, sobre aquella tierra”. En Parmiggiani el oro alquímico no aspira a la eternidad, a la longevidad, sino que sacraliza este momento, este aquí y ahora<sup>41</sup>.

## La magia sanadora: Joseph Beuys y Elena del Rivero

El papel del artista en la sociedad moderna es la del chamán que puede ayudar a sanar la enfermedad de la vida moderna materialista.

KANDINSKY

<sup>37</sup> En el sentido alquímico, el mercurio es una de las tres sustancias elementales. Se identifica con la luz astral, con el principio mental y con la quintaesencia espiritual de todo lo existente. Es el principio inmaterial eterno de la persona y de la naturaleza. *Vid.* la entrada “Alquimia” en: “Beuys-nobiscum, conceptos desde Academia a Warhol” en SZEEMANN, Harald (ed.). *Joseph Beuys*. [Cat. Exp.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994, p. 243.

<sup>38</sup> “La obra existe sobre todo para los ojos del lugar al que pertenece” en: *Apéndice 4. Documentos escritos de artistas*: PARMIGGIANI, Claudio.

<sup>39</sup> (Traducción de la autora.) CARERI, Giovanni. “Sul monte d’or ci sono due mani d’oro” en: *Claudio Parmiggiani. Ferro. Mercurio. Oro*, pp. 59-61. Milán: Edizioni Gabriele Mazzotta, 1999. Joseph Beuys se refiere a esta misma noción cuando escribe: “Pensar es obrar” en CERECEDA, Miguel. “Para que las cosas tomen de nuevo la palabra” en: *Problemas Del Arte Contemporáneo*, pp. 131-151. Murcia: CENDEAC, 2008, p. 143.

<sup>40</sup> PUGLIESE, Marina. *Tecnica Mista*. Milán: Bruno Mondadori, 2006, p. 203.

<sup>41</sup> Ante la pregunta de si le preocupa la permanencia de sus obras, contesta: “Personalmente privilegio las ruinas. No hay nada que transmitir, solo la exigencia y la urgencia de hacer...”. (Traducción de la autora.) *Ibid.*



Las palabras de Kandinsky abren un esquema conceptual basado en la noción de la sanación y la función curativa del arte; dentro de ese sistema el oro tendría un activo papel. Por sanación podemos entender la curación de las heridas de la sociedad —sanación colectiva— o bien, de las heridas individuales —sanación individual—. La primera fue el objetivo de Joseph Beuys (Krefeld, Alemania, 1922-1986), el gran chamán del siglo XX, mientras que en la segunda se inscribe Elena del Rivero (Valencia, España, 1950). Y si bien en Beuys la curación personal aspira además a una regeneración de la sociedad, en Elena del Rivero la curación del “alma” podría ser entendida desde una aproximación más íntima, bajo la perspectiva de las heridas del ser fragmentado y dislocado. La función del oro también difiere en ambos: mientras que para Beuys el oro cumple el papel simbólico de cosificar el pensamiento, para Del Rivero el oro es un activo sanador.

### *Regeneración y transformación en Joseph Beuys*

Según el complejísimo armazón que vertebra el pensamiento beuysiano basado en la antroposofía de Rudolf Steiner, sus acciones tenían como objetivo el proyecto utópico de transformar al ser humano a través del arte y de curar las heridas de la sociedad. En esta última aspiración Szulakowska reconoce la idea de redención<sup>42</sup>. Aunque la figura de Beuys y su papel de chamán de la sociedad ha suscitado considerables críticas —tantas que merecería un espacio propio dar cuenta de todas ellas<sup>43</sup>— no podemos negar que la curación fue un

<sup>42</sup> Szulakowska escribe sobre Beuys: “Su arte es un ritual permanente sobre el acto de la redención por las atrocidades causadas durante la Segunda Guerra Mundial”. Szulakowska argumenta que una de las razones por las que la alquimia interesa a los artistas contemporáneos es porque les permite trabucar en su obra dos temas tabú en la actual sociedad secularizada: la utopía y la redención. Los alemanes Joseph Beuys, Anselm Kiefer, Sigmar Polke y Rebecca Horn han sido capaces de abordar el Holocausto y el Nazismo desde la alquimia para llegar a la redención. Al enfrentarse a la historia reciente para interrogarla, para preguntarse por su propia culpabilidad, estos artistas han sido criticados por sus intentos de encontrar sentido al sinsentido. Y todos han recurrido a la alquimia.

<sup>43</sup> La crítica más difundida fue la que escribió Buchloh con motivo de la exposición dedicada a Beuys en el Guggenheim de Nueva York; *Vid.* BUCHLOH, Benjamin D. “Beuys: The Twilight of The Idol” en *Artforum* (1an. 1980), pp. 35-43. El crítico Donald Kuspit hace referencia al aspecto utópico y la pulsión mesiánica de Beuys y censura que el artista, al usar la fórmula alquímica de Paracelso de “lo mismo cura lo mismo” y al hablar del ciclo de la muerte, redención, resurrección, de alguna forma justifica el Holocausto. *Vid.* KUSPIT, Donald B. “Beuys: Fat, Felt, and Alchemy” en: *The Critic as Artist*, pp. 345-358. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1984. Otro historiador, John Moffit, le reprocha a Beuys lo que él denomina chamanismo de “libro de bolsillo” en: MOFFITT, John Francis. *Occultism in Avant-Garde Art: The Case of Joseph Beuys*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1988. Por último, Thierry de Duve pretende desmontar el mito de Beuys en: DE DUVE, Thierry. *Cousus de fil d’or, Beuys, Warhol, Klein, Duchamp*, Art Édition: Villeurbanne, 1990. Para un análisis de la literatura crítica sobre Beuys, *Vid.* O’LEARY, Timothy. “Fat, Felt and Fascism: The Case of Joseph Beuys” en: *The Sidney Society of Literature and Aesthetics*, pp. 91-105, Vol. 6, 1996. Disponible en: <http://openjournals.library.usyd.edu.au/index.php/LA/article/view/5750> [Consulta: 7 de abril de 2014]. En España, como recoge Bernárdez, la exposición comisariada por Szeemann en el Museo Reina Sofía en 1994 no estuvo exenta de polémica: el escritor Antonio Muñoz Molina tachó a Beuys de fraude cuestionando el papel del artista como gurú. *Vid.* BERNÁRDEZ SANCHÍS, Carmen. *Joseph Beuys*. San Sebastián: Nerea, 2003, p. 74 y MUÑOZ MOLINA, Antonio, “Descrédito del gurú” en *El País*, el 30/04/1994. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1994/03/30/cultura/764978408\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1994/03/30/cultura/764978408_850215.html) [Consulta: 16 de mayo de 2014]



tema primordial y que su intención fue subrayar la idea de transformación y de sustancia a través de acciones artísticas.

Beuys entendía el principio de sanación por curación de las ideas, de la cultura y de la sociedad. El arte debía convertirse en la “medicina” espiritual y tenía plena confianza en el futuro y en el progreso, aun si recurría a prácticas arcaicas como el chamanismo<sup>44</sup>. Una de las facultades de los chamanes era comunicarse con los animales, y así lo hizo Beuys en dos ocasiones: en *I like America and America likes me* (1974, Galería René Block de Nueva York) y en la que es, sin lugar a dudas, su acción más célebre: *Cómo explicar el arte a una liebre muerta* (*Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*)<sup>45</sup> [Fig. 14]. La naturaleza de esta obra es análoga al ritual, pues representa una acción simbólica similar a los rituales. Con todo, para los antropólogos, la forma ritualizada de comunicación del arte hace que arte y ritual se fusionen<sup>46</sup>.

Esta acción supuso la presentación de Beuys en el mundo artístico; tuvo lugar en la galería Alfred Schmela de Dusseldorf el 26 de noviembre de 1965. Si bien la primera parte de la acción fue vista por el público desde el exterior a través del escaparate, en la segunda parte se permitió la entrada al público. Esa barrera creó la distancia necesaria para separar el mundo profano y racional del mundo sacro, mítico y ritual que invoca Beuys. En el interior, el artista, transformado por el rostro cubierto de miel y oro, acunaba en brazos una liebre muerta, para de pronto, alzarse y, mientras susurraba al animal, le iba mostrando los dibujos colgados en la pared de la galería con movimientos lentos y pesados. Una plataforma de hierro atada a su pierna derecha y una plantilla de fieltro en la izquierda no le permitían moverse con libertad<sup>47</sup>. En esta acción Beuys invoca un tipo de comunicación y de lenguaje que une al hombre y al animal, una comunicación no racional, sino intuitiva y creativa. Para Beuys, la liebre es un animal mítico vinculado a la parte inferior del cuerpo, a la tierra, y próximo al principio femenino. La forma y los movimientos de la liebre demuestran la encarnación y el nacimiento, la creatividad y la intuición. Mientras, el oro y la miel en la cabeza significan los pensamientos, entendidos como un valor plástico y de transformación.

<sup>44</sup> En una ocasión Beuys se manifestó de la siguiente forma respecto al tema del chamán: “En la actualidad también existen Acciones en las que la figura del chamán me parece la más adecuada. Desde luego no para rechazarla diciendo que hay que volver al punto del que el chamán obtenía legitimación, porque se trataba de un contexto completamente espiritual. Utilizo esa figura para expresar algo futuro, en la medida en que digo que el chamán representó algo capaz de englobar contextos tanto materiales como espirituales. Así pues, al emplear esta figura en la época del materialismo, estamos aludiendo a algo futuro. Por lo tanto, lo importante es que desempeñe el papel del chamán para expresar una tendencia regresiva, es decir, una vuelta al pasado, una vuelta al seno materno, pero empleando regresión en sentido de progresión, de lo futuroológico”. Entrevista telefónica con Rainer Rappmann del 28/12/1979, en: *Freie Schule*, n° 10, 1980, citado en entrada “Chamanes” en: “Beuysnobiscum, conceptos desde Academia a Warhol” en: *Joseph Beuys. Op. cit.*, 1994, p. 254.

<sup>45</sup> El vídeo de la acción de Joseph Beuys está en *Apéndice 6. Documentos audiovisuales de artistas: BEUYS, Joseph*.

<sup>46</sup> Van der GRINTEN, A. “Beuysnobiscum” en: *Joseph Beuys, op. cit.*, p. 284.

<sup>47</sup> STACHELHAUS, Heiner. *Joseph Beuys*. Nueva York: Abbeville Press, 1987, p. 135.

Si coloco miel y oro en mi cabeza, se infiere que estoy haciendo algo relativo al pensar. (...) El oro y la plata indican una transformación de la cabeza, y por tanto, naturalmente y lógicamente, del cerebro y del mecanismo del pensamiento, de la consciencia y de todos los niveles indispensables para explicar cuadros a una liebre<sup>48</sup>.

De esta forma, adentrándose en el mundo simbólico y mágico de la alquimia, Beuys piensa contribuir al desarrollo de la consciencia humana. En el centro de la acción está el concepto beuysiano de energía y de regeneración. Así, siguiendo los estadios de los ritos —separación, transición, reintegración— se puede llegar a un estado que conjugue lo racional y lo intuitivo, lo espiritual y lo material. De ahí que la liebre muerta indique el inicio de una nueva etapa, un presente y un futuro donde “todo hombre es un artista”.

Si realizamos un salto hacia otros rostros dorados en el arte contemporáneo, nos viene a la memoria el reciente homenaje de Marina Abramovic cuando revisa siete piezas míticas de la historia del *performance* en *7 easy pieces*, entre ellas, la de Beuys: *Cómo explicar el arte a una liebre muerta*<sup>49</sup>. El segundo rostro dorado aparece en la *video-performance* (1999) *Oro* de Dora García, diametralmente opuesta a los planteamientos de Beuys; donde el oro era curación, en García se convierte en enfermedad. Esta obra será analizada en profundidad en el apartado del Capítulo 4: Nuevos Significados.

#### *Curación íntima en Elena del Rivero*

De la profundidad germana pasamos a la “ligereza” mediterránea. Por profundidad germana entendemos las obras de Beuys —pero también las de Sigmar Polke, Anselm Kiefer o Rebecca Horn—, que se mueven bajo un sustrato filosófico heredado de Paracelso, de los filósofos de la Naturaleza y de Goethe, que es específicamente germano<sup>50</sup>. Las propuestas de los artistas del sur de Europa parten de otra área de conocimiento. En el caso de Elena del Rivero su obra está inspirada en la filósofa feminista Hélène Cixous, cuyo ensayo *L'œil d'âme* da título a la exposición de 2009:

Lo más importante en esta exposición es precisamente el “ojo del alma”; el ojo del alma lo relaciono con el tema de la herida, algo que he trabajado mucho; el tema de la raspadura y de la curación también. Esta exposición va de curación. Me preguntan mucho cuando digo esta palabra, ¿curación de qué? Bueno pues tampoco lo sé pero pretendo decir curar en el sentido de transformar, en el sentido de la alquimia<sup>51</sup>.

<sup>48</sup> LEMAIRE, *op.cit.*, p. 35.

<sup>49</sup> La exposición tuvo lugar en el Museo Solomon Guggenheim de Nueva York en 2005 el 13 de noviembre desde las 5 de la tarde a las 12 de medianoche.

<sup>50</sup> Kuspit hace referencia a la profundidad germánica (*die Tiefe*), a la dimensión espiritual en el arte que Clement Greenberg critica. KUSPIT, *op. cit.*, p. 347.

<sup>51</sup> Entrevista a Elena del Rivero el 28/01/2009. *Apéndice 3 en Entrevistas a artistas: DEL RIVERO, Elena.*

Con estas palabras Elena del Rivero está sintetizando el sentido de la exposición *L'œil d'âme* que presentó en 2009 en la Galería Elvira González donde mostraba las series *Wounds* (*Heridas*) y *Af Klint*, entre otras, todas obras que contaban con una predominante presencia de oro [Fig. 15]. En *Wounds* la temática de la curación está explícitamente presente; de hecho, Del Rivero elige el papel abacá como metonimia del cuerpo: es un papel resistente y sutil como la piel que protege nuestro cuerpo. Es una superficie que acepta ser rasgada, para luego ser cosida con hilos de oro, poética metáfora del proceso de curación alquímica. *Wounds* —y en general toda la obra de la artista valenciana— exige una mirada reposada, detenida, para entrar en un universo de sensaciones, esa lógica de las sensaciones de la que hablaba Deleuze<sup>52</sup>. Así, se establece una relación sensitiva con sus obras y apreciamos la ingravidez del papel con un sentido kinestético. Un papel que no ocupa espacio, liviano y sutil; lo contrario a la masa, al volumen y al peso. Y la fragilidad que transmiten los papeles colgados con alfileres en las paredes, como si la artista nómada estuviese a punto de trasladarse a otro lugar, y pronto no quedara más que la memoria, esa huella fugaz, con un transitar entre espacios y tiempos inestables que otorgan un aire de aparición a sus creaciones [Fig. 17].

Ingrávidos, ligeros pero también monumentales porque el tamaño del papel en *Wound # 12* presenta un formato mucho mayor que lo habitual<sup>53</sup>; se convierte así en una hipérbole visual que refuerza la calidad antropomórfica de la obra<sup>54</sup>. Solo el ojo clínico de conservador-restaurador, o quizá de médico, es capaz de identificar las pequeñas y casi imperceptibles marcas que rompen el blanco aparente del papel. Unas manchas de aceite en el ángulo superior derecho; unos parches en el reverso que crean tensiones superficiales en el anverso, en la zona superior; una marca de agua en el papel con el logo ELENA DEL RIVERO formando un círculo, situado en el centro; otra marca, esta vez visible en *gouache* negro con la firma, lugar y fecha de la artista [EDR / NYC / 2008]; y, en cada uno de los cuatro bordes del papel, un rasgado hecho a mano, irregular, dorado y cosido con hilo negro en el extremo [Fig. 16 y dibujo 18].

¿Por qué rasgar el papel, para a continuación delicadamente dorar y suturar con hilos negros las roturas? Esas rasgadas —hendiduras en la piel y en el alma— subrayan el contenido poético de las heridas que consiguen cicatrizar gracias a un proceso de transformación; y aquí el énfasis estaría precisamente en la palabra proceso, porque en esta artista el proceso creativo se identifica con proceso de curación personal a través del arte. Así lo explica Elena del Rivero:

<sup>52</sup> DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2002.

<sup>53</sup> El tamaño de los papeles de *Wounds* es de 82 x 62,5 cm. Estos son papeles realizados a mano artesanalmente y, por tanto, no coinciden con los tamaños estándar de los fabricantes de papel, que son los siguientes (en cm): 72 x 102; 70 x 100; 65 x 90; 63 x 88; 52 x 70; 45 x 64; 43 x 61; 32 x 45. Disponible en: <[http://es.wikipedia.org/wiki/Formato\\_de\\_papel](http://es.wikipedia.org/wiki/Formato_de_papel)> [Consulta: 16 de septiembre de 2014].

<sup>54</sup> Otras obras también son de tamaño desmesurado, por ejemplo, un trapo de cocina dorado.

Lo más importante para mí es que la transformación del papel de abacá en oro —es un tema tan medieval—. [El papel de abacá] ha sido roto luego por mí, ha sido roto, me gusta mucho romper (...). Y era el abacá transformado en oro, alquimia pura, esa transformación para mi curación, era roto por mí, (...) para luego ser restaurado y curado de nuevo. Era como un ciclo de vida que había pasado por muchas etapas, ¿comprendes? Para mí era un ciclo vital, ciclo de estar mal, volver, y volver a resurgir de nuevo. O sea, que yo todos estos procesos los tomo como ciclos vitales, sobre todo a los de curación porque en el fondo es hacer, para deshacer, para volver a hacer para terminar haciendo<sup>55</sup>.

El rasgar el papel de abacá lleva implícito un gesto destructivo. ¿Es la destrucción parte del proceso creativo de Elena del Rivero? Y si es así, ¿es necesaria esa agresión para activar el poder curativo del oro? Podríamos entender que sí, puesto que todo proceso alquímico pasa por una disolución de la forma —la *materia prima*— para poder recomponerla, restaurarla y suturarla. Y la facultad del oro de curar y de transformar que conjura Elena del Rivero sirve para unir varios tiempos en un único instante; un ciclo vital condensado en una obra, que es ahora más materia viva que nunca, mucho más cuerpo y piel que representación y mimesis.

El romper, el rasgar. Esas acciones invocan a otro artista, no tan alejado en el tiempo, que Elena del Rivero homenajea en *Mending Fontana* (2012) [Fig. 19], una de las obras más recientes de la serie *Wounds*. Porque las incisiones que Lucio Fontana (Rosario, Argentina, 1899-Varese, Italia, 1968) realizó en los lienzos fueron en su momento interpretadas como una agresión contra la pintura, o quizá contra el arte, sin que esos críticos fueran capaces de aprehender la profunda transformación del espacio y de la escultura que proponía el italiano. En *Venezia era tutta d'oro* (1961) [Fig. 20] el cuadrado —esa forma perfecta— está recubierto de un amarillo turbio propio de la purpurina que, oxidada, ha perdido las propiedades que permitían que brillase y se confundiese con el oro auténtico. La superficie no es lisa y brillante, como las de los fondos de oro medievales; en su lugar, un torbellino de empastos circulares —similares a las espirales de la noche estrellada de Van Gogh— rompe la planitud y homogeneidad del cuadrado. Pero la mayor ruptura es, sin lugar a dudas, la gran incisión en el centro del lienzo; una herida que supura; un abismo entre lo que era y lo que es. Esa incisión transforma el lienzo en una escultura; dota de densidad y monumentalidad a un objeto bidimensional; y el mismo agresor convierte el monocromo en bicromo, cuando coloca una venda negra en la herida. Delicadamente, como quien busca curar la herida de nuestra época sin certezas.

Por su parte, en *Mending Fontana*, Del Rivero se atreve a coser las hendiduras del italiano. Más allá de las afinidades de ambos artistas —y de la admiración hacia Fontana que intuimos en Del Rivero<sup>56</sup>— podríamos establecer múltiples diferencias que separan sus

<sup>55</sup> Entrevista a Elena del Rivero el 28/01/2009 en *Apéndice 3. Entrevistas a artistas*: DEL RIVERO, Elena.

<sup>56</sup> Un ejemplo de la clara admiración de Elena del Rivero por Fontana es el título de la obra: *I love Fontana*.

obras. El gesto de cortar con un *cutter* el lienzo es un gesto masculino que se abre paso con decisión; el acto de coser es femenino y doméstico, más humilde en sus pretensiones pero constructivo en la aspiración de suturar la herida de la modernidad. La incisión de Fontana es una, certera y central; en Del Rivero los agujeros se distribuyen por toda la superficie, sin un orden ni un centro, y solo uno de esos huecos está cosido con hilo negro. El oro en Fontana es purpurina y la preparación que crea la textura, acrílico, el más moderno de los materiales en 1961<sup>57</sup>; en cambio Elena del Rivero mantiene el dorado con pan de oro fino, la más medieval de las tradiciones. Quizá la artista no tuviese la intención de establecer una dicotomía tan nítida entre lo masculino y lo femenino; la modernidad y la posmodernidad; el centro y la periferia; la falsedad y la autenticidad. Más bien parece, por su parte, un ejercicio de diálogo y la creación de un espacio intermedio que incluya la propuesta de Fontana, y que cierre la herida abierta por este; quizá una metáfora del paso del tiempo y del ciclo de la vida.

Pero no podemos ignorar el discurso feminista en Del Rivero. El feminismo es el andamiaje conceptual que vertebra su obra desde que en los años ochenta abandonase la pintura para revisar en femenino el minimalismo y el arte conceptual por medio de la serie de cartas. Esas cartas obsesivas —a la madre, a la hija, a la novia— feminizaban el aséptico minimalismo con el mundo doméstico y epistolar. Por eso la artista valenciana afincada en Nueva York elige como referencia a escritoras y filósofas: Hélène Cixous —de ahí el título *L'œil d'âme*— o Luce Irigaray. El discurso feminista de Del Rivero se manifiesta más explícitamente en la serie dedicada a Molly, en la obra *Domesticidad* y en la serie *Af Klint*. Sobre la primera, dedicada al personaje femenino de James Joyce, la artista comenta:

El discurso de Molly (...). Está todo lo de la herida, y el trapo de cocina me vino a él (...) y era el ojo del alma, era elevar lo doméstico al reino de los dioses casi. El oro de los dioses, está claro. Ahí está esa feminista Júpiter<sup>58</sup>.

La tercera serie es especialmente relevante porque aúna, en palabras de la propia artista, “el sentido de la alquimia y (en) el sentido de sanar”<sup>59</sup>. Hilma af Klint (Suecia, 1862-1944)

<sup>57</sup> Recordemos el ensayo escrito por Roland Barthes unos años antes, en 1957, donde define el plástico como una sustancia artificial, con una domesticidad que anula las tradicionales jerarquías de los materiales, donde el oro estaba en la cúspide. BARTHES, Roland. *Mitologías*. México, D.F.; Buenos Aires: Siglo XXI, 2003, pp. 176-178.

<sup>58</sup> Entrevista a Elena del Rivero el 28/01/2009 en *Apéndice 3. Entrevistas a artistas*: DEL RIVERO, Elena. Joseph Beuys también mostró interés por James Joyce, pero mientras Elena del Rivero da la palabra a Molly, el personaje femenino de *Ulises*, Beuys asume el papel del escritor y añade dos nuevos capítulos a la novela por un imaginario deseo del propio Joyce.

<sup>59</sup> “Utilizo el oro en el sentido de la alquimia y en el sentido de sanar. He hecho una serie que se llama *Af Klint*. *Af Klint* era una mujer de principios de siglo que formaba parte de un grupo teológico donde hacían los dibujos para sanar, y yo le he hecho una serie a ella en oro. (...) Era una mujer que vivió en 1903 en Suecia y que estaba muy unida al mundo de la teosofía, por supuesto, y ella ha sido como la musa, la inspiración. Terminé dedicándole una serie. La serie *Af Klint* en 2008, obras todas de pan de oro sobre papel y *gouache*, e hilo de seda.” Entrevista a Elena del Rivero el 8/01/2009 en *Apéndice 3. Entrevistas a artistas*: DEL RIVERO, Elena.

fue una pintora sueca que pintaba retratos, paisajes y posteriormente obras abstractas a principios del siglo XX<sup>60</sup>. Aunque estaba relativamente alejada de las corrientes espirituales que recorrían Europa en esos años<sup>61</sup>, Af Klint creó un grupo espiritista junto a otras cuatro mujeres convirtiéndose con el tiempo en la “medium” del grupo<sup>62</sup>. Por encargo de un espíritu, dedicó un año exclusivamente a pintar su mensaje para la humanidad<sup>63</sup>. Sus cuadros varían en tamaño y niveles de abstracción, aunque predomina el uso de símbolos abstractos como la cruz, el triángulo y la esfera [Fig. 21] .

Las obras de Elena del Rivero dedicadas a Af Klint, realizadas como es habitual en ella en papel de abacá dorado y pintado con *gouache*, presentan formas geométricas que bien podrían interpretarse como herederas de los *Pensamientos-Formas*<sup>64</sup>, o de los auras de los espiritistas decimonónicos. Formas sencillas y perfectas —cuadrados y círculos—; formas equilaterales, que representan el concepto espiritualista del Uno, de lo perfecto y lo unitario. El rojo, el blanco o el verde en esta serie, al igual que otros colores en la obra, provienen de la tradición medieval y quizá por ello conservan un simbolismo especial<sup>65</sup> [Figs. 22-23].

<sup>60</sup> La obra de Af Klint, hasta ahora poco conocida, está recibiendo gran atención de la crítica; así, entre 2013 y 2014 se organizó una gran exposición itinerante que incluía el Museo de Arte de Louisiana en Copenhague (marzo-julio de 2014); el Museo Picasso Málaga, Málaga (octubre de 2013-febrero de 2014); el Hamburger Bahnhof, Berlín (junio-octubre de 2013) y el Moderna Museet, Stockholm (febrero-mayo de 2013). Coincidiendo con la muestra de Berlín, dedicaron un simposio el 4 de octubre de 2013 a la figura de esta artista. Y la inclusión de Af Klint en la 55 Bienal de Venecia de 2013 muestra la difusión de su arte, casi desconocido hace muy poco tiempo. En 2005 se mostró su obra, junto a la de Emma Kint y Agnes Martin en la exposición: *3 x abstraction. New Methods of Drawing by Emma Kint, Hilma af Klint, and Agnes Martin* en The Drawing Center de Nueva York. Elena del Rivero conoció la obra de Af Klint gracias a esta exposición.

<sup>61</sup> Aunque Af Klint recibió una formación profesional como artista, su desconocimiento de otras lenguas que no fueran las escandinavas dificultó que hubiese estado expuesta a muchas de las teorías sobre temas espirituales que en ese momento se estaban debatiendo en Europa —en Alemania y Francia, por ejemplo—. En su biblioteca personal se encontraron libros sobre espiritualidad traducidos al sueco de Annie Besant y Helena P. Blavatsky. Desde luego, debió conocer bien las obras del místico alemán Jakob Böhme (1575-1624) del que se encuentran influencias en sus formas. Vid. GALBREATH, *op. cit.*, p. 371.

<sup>62</sup> El Grupo de los Viernes —así era como se hacían llamar— organizaban *séances* donde realizaban a lápiz dibujos automáticos y colectivos guiados por unos líderes espirituales. FANT, Åke, “The Case of the artist Hilma af Klint” en: *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, *op. cit.*, p. 156.

<sup>63</sup> Af Klint dedicó desde mayo de 1907 a abril 1908 a realizar esta misión.

<sup>64</sup> *Thought-Forms* (1901) es el título de la obra de la teósofa Annie Besant. Según Besant esos *pensamientos-formas*, o auras, son el producto de la energía de la mente; la cualidad de esos pensamientos condiciona el color y la forma. En la publicación de dicho libro se incluyeron láminas de *pensamientos-formas*, uno de los ejemplos más tempranos de formas no objetivas. Vid. GALBREATH: *op. cit.*, p.390.

<sup>65</sup> Del Rivero ha bebido de las fuentes medievales creándose un alter ego en la figura de Eloísa, la ilustrada amante de Abelardo. Dice Elena del Rivero: “Lo he utilizado en la serie Af Klint, una de las que están, solo en verde oliva. Son colores que se utilizaron en las ilustraciones (medievales) pero yo los he sacado. (...) Yo he tomado el rojo ahí en el sentido más medieval”. Entrevista a Elena del Rivero el 28/01/2009 en Apéndice 3. Entrevistas a artistas: DEL RIVERO, Elena.

## Sigmar Polke y la “magia negra”

En las obras del alemán Sigmar Polke (Olesnica, Polonia, 1941-Colonia, Alemania, 2010) el oro está presente con un sentido alquímico, de transformación y de plasmación de la conciencia expandida pero enmarcado en un contexto de profundo descreimiento. Como han señalado sus críticos<sup>66</sup>, frente a la pulsión mesiánica de Beuys de curar las heridas de la sociedad, Polke nunca llega a creer en la sanación; su aproximación al oro y a la redención es desde una irónica actitud posmoderna para practicar una suerte de “magia negra”. En Polke, el oro permanece en un substrato casi oculto y se mezcla con materiales artificiales y sofisticados, de manera que, en lugar de invocar las fuerzas naturales arcaicas como harán Beuys, o Marina Abramovic y Ulay, Polke integra la naturaleza y la cultura. Y lejos de la gravedad de los materiales que se dan en Beuys, en Polke estos se muestran peligrosos e inestables; cumplen un objetivo: mostrar la parte maldita del mundo<sup>67</sup>. Pero no debemos caer en una codificación simplista de los materiales —o en este estudio particular, del oro—; el propio artista se resiste a ello cuando escribe:

No me interesa en absoluto ninguna clase de alfabeto o vocabulario de diferentes sustancias. Encuentro que cada cuadro tiene una existencia individual. Este cuadro consigue un efecto, el siguiente con las mismas cosas no busca necesariamente conseguir el mismo efecto<sup>68</sup>.

Siempre polémico y experimental, Polke rechaza la Modernidad e investiga en los estados de transformación, tanto físicos como mentales, la magia que ha sabido reencontrar en las artes —en particular en la fotografía y en la pintura—, de ahí sus experimentaciones con alu-

<sup>66</sup> SCHIMMEL, Paul. “Polkography” en: *Sigmar Polke. Photoworks: When Pictures Vanish*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1995, pp. 59-83; MOURE, Gloria. *Sigmar Polke*. Barcelona: Polígrafa, 2005. MERCADÉ, Bernard. “Sigmar Polke: Una política libertaria de la pintura” en: *Sigmar Polke*. [Cat. Exp.]. Valencia: IVAM, 1995, pp. 33-38. POWER, Kevin. “Sigmar Polke: La intencionalidad subvertida” en: *Sigmar Polke. Op. cit.*, pp. 15-31. TOSATTO, Guy. “Las tres mentiras de la pintura” en: *Sigmar Polke. Op. cit.*, pp. 9-14. KOSHALEK, Richard; SCHIMMEL, Paul; HAMBURG, Maria Morris. “Sigmar Polke: Photoworks. When Pictures Vanish.” Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1995. SER, Jörg. “Cosmic Rays” *Frieze*, n.º. 110 (2007). NESTEGARD, Jutta. *Sigmar Polke. Alchemist*. [Cat. Exp.]. Humlebaek: Louisiana Museo de Arte Moderna, 2001. BOHME, Hartmut et al. *Sigmar Polke: Works & Days*. Dumont; Har/Pstr Edition, 2005.

<sup>67</sup> Marcadé escribe: “(...) la ligereza que Polke muestra hacia los materiales y temas que pone en juego en su pintura merece ser tomada en serio: solo su respeto por el otro la iguala. Respetar al otro no significa alentarle en sus hábitos, permitir que se desoriente en los encantos superficiales de la demagogia, sino enseñarle y ayudarlo a comprender la parte maldita del mundo —es decir—, nosotros mismos”. MARCADÉ, Bernard. “Sigmar Polke: una política libertaria de la pintura” en: *Sigmar Polke*, pp. 33-38. *Op. cit.*, 1995, p. 38.

<sup>68</sup> “I’m not at all interested in any kind of alphabet or vocabulary of different substances. I find that every painting has an individual existence. This painting achieves one effect, the next painting with the same things doesn’t necessarily work towards the same effect. But I know that the intentions involved in scattering it over with iron are different from what’s involved in scattering it over with aluminum. The two operations are very different in character. The effects of iron are very different from the effects of copper, or then again of zinc. Then I work with tellurium, or impure powder, or with elements in powdered form simply to see what happens.” En: SIGMAR POLKE. “What Interest Me is the Unforseeable”, *Flash Art*, n.º. 140, 1988, pp. 68-70.



cinógenos y con consumidores de estas sustancias. En los años setenta, se aliaba con el azar y propiciaba errores en las fotografías para luego aplicar oro a esas imperfecciones. En las fotografías que realizó durante su viaje por Afganistán y Pakistán buscaba escenas que mostrasen momentos de consciencia expandida; por ejemplo, los fumadores de opio de Quetta, Pakistán [Fig. 24], realizadas en 1974 y manipuladas cuatro años después con arañosos e imperfecciones que luego fueron laboriosamente pintados con temple al huevo aplicando después pintura de oro y plata. Esas intervenciones interfieren de manera mágica en los negativos originales; según Schimmel, casi como si las propiedades alucinógenas que afectan a los fotografiados se trasladasen a los espectadores por medio de los metales preciosos<sup>69</sup>.

En su fascinación por los rituales que todavía practican los pueblos indígenas intuimos un interés por la relación mágica, incluso mística, entre las cosas y los hombres. Durante un viaje a Asia mandó fundir en oro blanco unas piezas similares a los utensilios primitivos que, por su aspecto natural, bien podrían formar parte de una colección de objetos etnográficos<sup>70</sup> [Figs. 25-28]. Estas desprenden unas fuerzas telúricas, de magia pre-moderna que comparten las fotografías de pepitas de oro, *Ohne titel (Unter dem Mikroskop fotografierte Goldnuggets)* de 1990<sup>71</sup> [Fig. 29].

Durante los años ochenta, en un esfuerzo por dotar al arte de un poder transformador, Polke busca de forma deliberada las oxidaciones de los materiales, incluso llegando a experimentar con sustancias peligrosas como el arsénico, el mercurio y los pigmentos venenosos. “El veneno produce un efecto muy definido. El arte no produce ninguno”, afirmó en una ocasión<sup>72</sup>.

Son los procedimientos en y por sí mismos lo que me interesa. ¡El cuadro ni siquiera es necesario! ( ) La idea de lo completo es una locura. Pero una pintura te puede forzar a algo. Y la forma en la que ha sido realizada también te puede forzar a algo, de tal manera que entras dentro de la cosa y también circunscribe lo completo. Eso es algo muy conceptual para acometer<sup>73</sup>.

<sup>69</sup> SCHIMMEL, *op. cit.*, p. 72.

<sup>70</sup> MOURE, *op. cit.*, pp. 156-157.

<sup>71</sup> *Ohne titel (Unter dem Mikroskop fotografierte Goldnuggets)*, *Sin Título (Fotografías de Pepitas de oro bajo el microscopio)* consta de veintidós tomas a través del microscopio, sobre un fondo negro y opaco. La lente del microscopio permite ampliar hasta los más ínfimos detalles de las pepitas de oro. MOURE, *op. cit.*, pp. 158-159.

<sup>72</sup> POLKE, Sigmar. “Sigmar Polke, la peinture est une ignominie” entrevista con Bice Curiger. *Artpress*, n° 91, París, abril 1985, p. 6. Ante la pregunta: “Qu’est-ce qui t’intéresse dans les expériences que tu vas avec des matériaux dangereux, des poisons, des produits chimiques? Le poison produit un certain effet. L’art n’en produit aucun. Ou peut-être seulement un effet très long à se manifester. Quand on fait une peinture, il faut que ce soit quelque chose qui ait quelque utilité. Ou peut-être: quand on fait de la peinture, il faut que ce soit une nécessité C’est par hasard que j’en suis venu à utiliser des poisons dans mon travail”.

<sup>73</sup> “It’s the procedures in and for themselves that interest me. The picture isn’t really necessary! If you find your premises in the functions of imaginific thinking the idea of working your mind into all the ins and outs of a complete image, or of a completed painting, seems totally deranged. Completedness is a totally crazy idea. But a painting can force you into something. And the way it was made can also force you into something, and in such away that you get inside the thing and also circumscribe its completedness. That’s a very conceptual thing to do.” *Ibid*.



Con estas palabras, Polke se está refiriendo a su interés por los procesos por encima de los resultados. Su curiosidad es la misma para el arte y para la alquimia; en ambos no le preocupa el resultado. En otra ocasión, durante la Bienal de Venecia de 1986, consiguió encarnar un momento único, efímero y mágico cuando creó *Athanor* —el nombre del horno en la alquimia— en el pabellón de Alemania. Polke se inspiró en Durero y pintó unos murales que reaccionaban ante la luz y la humedad local cambiando de color [Fig. 30]. En mitad de la instalación colocó un meteorito que pesaba 455 kilogramos y un cristal de grandes dimensiones. En esta obra —al igual que en todas en las que introduce materiales impuros y veneno—, busca que el espectador experimente el cambio constante y los efectos del devenir en el escenario que él crea, en sus lienzos. Cuando la prensa entró en el pabellón, fue recibida con una lluvia de pan de oro<sup>74</sup>.

### III. 3. EL MITO DE LA EDAD DE ORO Y LA ALQUIMIA

Una de las grandes exposiciones dedicadas al oro recibió el título de *Das Goldene Zeitalter*<sup>75</sup> (1991) y exploraba —entre otros temas— el mito de la Edad de Oro. El término Edad de Oro proviene de la mitología griega; es el poeta Hesíodo (c. 750 o 650 a.C.) quien introduce en la cultura griega la creencia en las eras del hombre con nombre de metales: Edad de Hierro, Edad de Bronce, Edad de Plata y Edad de Oro. Por su naturaleza imperecedera y perfecta, el oro fue considerado el estadio ideal; cuando la humanidad era pura, perfecta e inmortal. Según la leyenda, después de alcanzar la Edad de Oro sobrevino un acontecimiento que provocó la caída; en la tradición judeo-cristiana es la expulsión del paraíso mientras que en otras culturas se repite ese mito en otras formas<sup>76</sup>. Según algunos arquetipos, ese estado de gracia retornaría después de un período de decadencia<sup>77</sup>; así, siguiendo esa leyenda, la práctica alquímica medieval anhelaba restaurar el estado de gracia de la humanidad. Detrás de la pretensión de transmutar metales base en oro estaba la aspiración al retorno a esa edad de perfección absoluta.

En nuestra época el anhelo por la Edad de Oro se manifiesta principalmente en dos corrientes: la espiritualidad secular y la crítica con aspiraciones políticas y sociales, ambas utópicas. Así, mientras que para algunos críticos —McEvelley, en concreto— la irrupción del arte abstracto es una manifestación de una espiritualidad “fin del mundo” y esa anulación de lo definido se parecería mucho al arquetipo jungiano tratado por Mircea Eliade en *El mito del eterno retorno* —la disolución de todas las formas como el estadio previo a la irrupción de una nueva era, la era del

<sup>74</sup> SZULAKOWSKA, *op. cit.*, p. 80.

<sup>75</sup> OSTERWOLD, Tilman et al. *Das Goldene Zeitalter*. [Cat. Exp.]. Stuttgart: Württembergischer Kunstverein, 1991.

<sup>76</sup> ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza/Emecé Editores, 2003. Por ejemplo, en los Vedas Giorgio de Santillana recoge doscientas historias folclóricas que incluye este mismo mito, ANTONELLIS de; BERGAMASCHI; RIVA, *op. cit.*, p. 24.

<sup>77</sup> Por ejemplo, los hindúes modernos.

espíritu<sup>78</sup>—, para otros críticos contemporáneos ese mito de la Edad de Oro supondría no solo la añoranza por un tiempo pasado sino un elemento crítico: una utopía. Aquí la promesa de una revolución política a gran escala pierde fuerza, mientras la potencialidad transformadora del arte, se muestra quizá ahora más localizada, más contingente, y abierta en sus objetivos. Joseph Beuys ha sido una figura crucial en este movimiento. Las ambiciones utópicas de Beuys son la base para nuevas generaciones de artistas, especialmente la confianza beuysiana en que todo hombre es un artista. Así, ese concepto tan democrático del arte le hace buscar la participación, un elemento que los artistas más jóvenes han tomado testigo, en lo que el pensador francés Nicholas Bourriaud llama *estética relacional*<sup>79</sup>. Pero ahora estos artistas presentan *momentos* utópicos, en lugar de *movimientos* utópicos. Todo impulso utópico contiene un fuerte componente político porque aspira a un modelo social distinto. En “The Utopian Impulse in Contemporary Art”<sup>80</sup>, Richard Nobles identifica varios tipos de utopías: las vanguardias utópicas, las utopías terapéuticas —en las que Beuys es una figura crucial— y las utopías críticas. Es en esta última corriente donde nosotros insertamos a la figura de Jannis Kounellis, un artista que anhela la Edad de Oro secular.

### *Jannis Kounellis y la Edad de Oro secular*

De origen griego, pero afincado muy joven en Italia, Jannis Kounellis (El Pireo, Grecia, 1936) se autodefinió como “hombre antiguo y artista moderno”<sup>81</sup>. En su apuesta por crear arte con materiales extra-artísticos subyace un fuerte componente crítico contra la pintura tal y como se concebía en la década de los años sesenta del siglo pasado cuando el artista inició su andadura creativa. Asume, en palabras de Corà, el papel de “hereje” y reivindica la función del artista en la sociedad como “portador activo de los valores de la tradición”<sup>82</sup>. Así, sus obras inciden en aquellos elementos de la sociedad y del arte contra los que se está rebelando, manteniendo una actitud de resistencia y de defensa del arte, del patrimonio y de los valores humanistas contra las amenazas de la política imperante. Aun si se mueve en el ámbito de la metáfora —y controla como nadie las ambigüedades semánticas con una poética de los materiales muy sutil—, no debemos olvidar que el objetivo final es belicoso, es decir, es una guerra; Kounellis se alza como defensor, y por tanto, también ataca. El

<sup>78</sup> En su ensayo sobre el monocromo McEvilley argumenta que el arte abstracto estaba inmerso en esta espiritualidad “fin del mundo”. En esta destrucción del mundo, de pasar a un reino post físico del espíritu, se centran en la destrucción del mundo y de la realidad cotidiana. McEVILLEY, Thomas. “A la busca de lo primordial por medio de la pintura” en: *De la ruptura al cul de sac*, pp. 37-79. Madrid: Akal, 2007. En otro texto escribe: “Abstraction showed the things of everyday losing their outlines and being gathered up, or melted down, into a universal sameness, in preparation for the dawning of the age of pure spirit”. McEVILLEY, Thomas. *Yves the Provocateur: Yves Klein and Twentieth-Century Art*. Kingston, Nueva York: McPherson & Co., 2010, p. 20.

<sup>79</sup> BOURRIAUD, Nicholas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

<sup>80</sup> NOBLES, Richard (ed.). *Utopias, Documents of Contemporary Art*. Londres; Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery; The MIT Press, 2009.

<sup>81</sup> KOUNELLIS, Jannis. *Vardar* (Madrid, nº. 2, febrero de 1982) “Un hombre antiguo, un artista moderno.” Citado en: *Kounellis*. [Cat. Exp.]. MOURE, Gloria (ed.). Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A., 1990, p. 223.

<sup>82</sup> CORÀ, Bruno. “Jannis Kounellis: El futuro de la forma en la calidad del amor” en: *Kounellis*, pp. 17-24. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1990, p. 20.

espíritu de oposición y de aspiración se refleja en el texto “Un hombre antiguo, un artista moderno”, donde el artista escribe:

Estoy contra el mundo de Andy Warhol y los epígonos de hoy día. (...)

Estoy contra la condición de paralización a la que la posguerra nos ha conducido; busco, por el contrario, en los fragmentos (emotivos y formales) la historia esparcida.

Busco dramáticamente la unidad, aunque sea inaprensible, aunque sea utópica, aunque sea imposible, y por eso dramática<sup>83</sup>.

Desea el cambio y la transformación con una aspiración utópica, en sentido político y social. Esa transformación también se puede entender como una alquimia secular. Si bien la lectura alquímica de sus obras, especialmente *Tragedia Civile*, ha sido categóricamente negada por el propio artista, el crítico McEvelley se ha permitido interpretar esta última como una suerte de alquimia humanista. En ella, el uso del oro estaría relacionado con el mito de la Edad de Oro en un marco histórico, en lugar del marco mítico. El enfoque alquímico en el arte, argumenta McEvelley, tiene un componente de corte transcendental<sup>84</sup>. Nosotros añadiríamos que ese anhelo por la Edad de Oro secular contiene una naturaleza política y, por tanto, una aspiración utópica. En ese sentido, asumimos la propuesta de Nobles en *The Utopian Impulse...* en la que entiende el impulso utópico de los artistas contemporáneos como una demostración del profundo interés por lo político<sup>85</sup>.

### *El significado del oro en Kounellis*

El oro está presente en la obra de Kounellis desde principios de los setenta. Una de las primeras manifestaciones fue *Sin Título* (1972) [Fig. 31], una *performance* en la que el artista enfundó sus labios con láminas doradas, una potente metáfora sobre el espacio interior cerrado, en un momento de la historia cuando el individuo parecía perdido sin

<sup>83</sup> Texto completo en *Apéndice 4. Documentos escritos de artistas*: KOUNELLIS, Jannis.

<sup>84</sup> McEvelley escribe: “Kounellis’s work expresses less a visual aesthetic than a visual poetic. A similar contradiction in the work centers on its suggestions of alchemical intention. The alchemical approach to art is essentially transcendentalist: It involves a wished-for escape from the mortal condition, a fantasized wholeness. Kounellis use of gold, lead and fire clearly implies an alchemical reading, but the artist rejects such a reading; insofar as it is present, it must be understood, paradoxically, as a secular, humanistic alchemy that does not mean to escape history but to celebrate it. (...) These contradictions arise from a simultaneous acceptance of tradition (history) as the given and a rejection of it as broken and no longer valid. “Since the war,” Kounellis says, “our culture has operated through contradictions; we have only contradictions”. McEVILLEY, Thomas. “Another Alphabet” en: *Sculpture in the Age of Doubt*, op. cit., pp. 139-140.

<sup>85</sup> Vid. NOBLES, Richard, (ed.). *Utopias. Documents of Contemporary Art*. Londres; Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery; The MIT Press, 2009. En Kounellis lo político es un elemento rector y por ello Moure entiende el anhelo por la Edad de Oro desde una naturaleza eminentemente política. MOURE, Gloria. “Jannis Kounellis: La plasticidad de la condición humana” en: *Kounellis*, MOURE, Gloria (ed.), pp. 9-16. Barcelona: Polígrafa, 1990, p. 13.

un proyecto político sólido<sup>86</sup>. En otra obra del mismo año, *A Damiano Rousseau* (1972) [Fig. 32], los zapatitos inmortalizados en oro de su hijo Damiano Rousseau —el hijo de la libertad social— están colocados en la parte inferior de una cruz de madera; más bien, un fragmento de la cruz, pues de esta solo queda un vestigio. El elemento discordante es la fragmentación y el tamaño ya que Kounellis se mueve en el campo de la metáfora. Pero sin duda, la obra con oro más célebre del artista griego es *Tragedia Civile*<sup>87</sup> [Fig. 33] —una de las pocas piezas de Kounellis que sí reciben un título—. Consistente en un perchero Thonet con abrigo negro colgado ante un muro dorado y un quinqué encendido, es una de las piezas más evocadoras del artista cuyo significado se abre a múltiples interpretaciones.

Según sus críticos<sup>88</sup>, Kounellis anhela la cultura unitaria que cohesionaba la sociedad occidental, y que se rompió durante las dos guerras mundiales. Su arte dividido refleja la fragmentación de la cultura, mientras aspira desde una utopía secular alcanzar una síntesis cultural. Por eso, en *Tragedia Civile* Kounellis identifica momentos en la historia en los que la sociedad fue un todo, unida como estaba por una visión utópica común. Uno de estos fue Bizancio; otro, los Estados Unidos de la segunda revolución industrial. Ambos momentos se evocan en las diferentes instalaciones de *Tragedia Civile* a lo largo del tiempo: Bizancio, en la primera y segunda instalación, correspondiente a la exposición de la Galería Lucio Amelio de Nápoles (1975) y en la *documenta 7* de Kassel (1982) respectivamente; la América del progreso en la muestra retrospectiva que tuvo lugar en Chicago en 1986. Para Kounellis, el oro del arte bizantino se contrapone al perchero Thonet, símbolo de la cultura centroeuropea en la Viena de entreguerras, cuando Gustav Mahler, Kafka y otros autores reflexionaban sobre la ausencia del yo<sup>89</sup>. Mientras, sus críticos interpretan los elementos de la instalación: si para Moure la combinación del oro y el

<sup>86</sup> Refiriéndose a la pieza de los labios dorados, Moure escribe: “No nos ha de extrañar, pues, que, apurando, enfunde sus labios con láminas doradas, sobre todo ahora que la historia no nos concede perspectiva, somos incapaces de encontrar un ideal en nuestro interior y ni siquiera sabemos cuál es nuestro espacio político más individual.” Moure, *op. cit.*, p. 14.

<sup>87</sup> *Tragedia Civile* se presentó por vez primera en 1975 en la galería Modern Art Agency de Lucio Amelio en Nápoles; en 1982 en la *documenta 7* de Kassel; en 1985 en la Städtischen Galerie im Lenbachhaus de Munich; en 1986 en el Museum of Contemporary Art de Chicago; en 1988-1989 en el Castello di Rivoli-Museo d’Arte Contemporanea de Turín; en 1995 en el Raum des Diözesanmuseums in der Ausstellung Palast der Künste im Kölnischen; en 1996-1997 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

<sup>88</sup> BARN, Stephen. *Jannis Kounellis (Itineraries)*. Londres: Reaktion Books Ltd., 2003; CORÀ, Bruno. “Jannis Kounellis: El futuro de la forma en la calidad del amor” en: *Kounellis*, pp. 17-24. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1990; JACOB, Mary Jane. “Kounellis” en: *Kounellis*. (pp. 167-172). [Cat.] MOURE, Gloria (ed.) Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A., 1990 (1985). MOURE, Gloria. “Jannis Kounellis: “La plasticidad de la condición humana” en: *Kounellis*, pp. 9-16. Barcelona: Polígrafa, 1990. MOURE, Gloria. *Kounellis*. Barcelona: Polígrafa, 2001. CELANT, Germano. *Jannis Kounellis*. Milan: Mazzotta, 1983. McEVILLEY, Thomas. “The Art of Jannis Kounellis” en: *Sculpture in the Age of Doubt*, pp. 116-145. Nueva York: Allworth; School of Visual Arts, 1999.

<sup>89</sup> McEVILLEY, *op. cit.*, p. 132.

humo negro evoca un tiempo histórico<sup>90</sup> [Fig. 34, detalle del quinqué], para Corà, el abrigo en el perchero de la misma talla del artista<sup>91</sup> —metonimia de la ausencia y la pérdida— se alza como un principio *antropométrico*<sup>92</sup>. En cambio, para McEvilley lo principal es la relación dialéctica que se establece entre el muro y el perchero con abrigo; estos elementos funcionan como fondo y figura y, según el crítico estadounidense, contienen la relación del uno y las partes, de lo eterno y lo contingente y de la fragmentación que la cultura europea unificaba.

Mientras, en la instalación de Chicago, Kounellis elige reinterpretar *Tragedia Civile* [Fig. 35] fuera del contexto museístico, en un antiguo almacén abandonado de 1900 en la calle Ontario, a pocos metros del museo. Aquí el artista está poniendo en valor esas ruinas de la América fabril, asumiendo la forma fragmentaria. Si en la instalación de 1975 evocaba la unidad de Bizancio con un fondo liso dorado, aquí el oro aplicado sobre un edificio de uso industrial —en los ladrillos, las puertas, las ventanas y las tuberías— está resucitando la época del esplendor industrial de Chicago. En Kounellis la relación dialéctica es primordial: en Chicago dialoga con la ciudad, con su pasado, con su presente y conjura un futuro, si bien utópico<sup>93</sup>. Ese diálogo entre obra y espacio de *Tragedia Civile* cobra especial relevancia en su última y definitiva instalación. En la actualidad la obra pertenece a Kolumba, el Museo de Arte Religioso dependiente de la Archidiócesis de Colonia (Santa Colomba Erzbischofliches Diözesanmuseum de Colonia<sup>94</sup>) [Fig. 36] y forma parte de una colección que reúne arte des-

<sup>90</sup> Así lo interpreta Moure: el tiempo histórico reclamado como una constante por vía del fuego, de la huella ahumada de este y de los arcaicos quinqués, mientras que Corà escribe: “Es también el momento de *Tragedia Civile* (1975), del oro en la pared y el quinqué ardiendo en la vela de la industrial laica de una figura ausente; pero también de la *Chimenea* (1979) con el humo negro que sale y que invade las paredes y el techo de la galería Ala de Milán. Oro y humo negro, oclusiones y suturas que alternan para sugerir una ausencia, una defunción, una carencia, la necesidad de revindicar como artista y como hombre un papel central y responsable por lo que a la tradición y a los valores que transmite se refiere”. CORÀ, *op. cit.*, p. 20.

<sup>91</sup> El abrigo es uno de los elementos que se repite en otras obras. Por ejemplo, en la exposición de Londres en galería Anthony O’ffay en marzo de 1990, colocó cuatro abrigos negros ante cinco grandes planchas. Otro elemento recurrente son las lámparas: en la instalación *Sin título* (1985) en el Stedelijk Van Abbemuseum de Eindhoven colocó varias lámparas. *Vid.* CORÀ, *op. cit.*, p. 24.

<sup>92</sup> Por *antropométrico* entendemos, según la definición de Moure, la dimensión humana que rige la relación dialéctica entre la fragmentación y la unión. Moure explica *antropométrico* con estos términos: “Toda su obra tiene una dimensión humana, pero no es ni antropomórfica ni antropocéntrica sino más bien *antrométrica*. Esa antropometría no rige en ningún caso la configuración compositiva pero sí que interviene en ella con autoridad en términos de clave dialéctica, siendo a la vez motivo de fragmentación y de unión (...)”. MOURE, *op.cit.*, p. 10.

<sup>93</sup> Para Jacob, comisaria de la retrospectiva de Kounellis en el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, la instalación *Tragedia Civile* evoca otro momento único en la historia de Occidente: la América del crecimiento durante la segunda revolución industrial, cuando las fábricas se erigieron en templos del progreso. Durante ese periodo la sociedad era un todo, unida por una fe ciega en el progreso industrial y, según Kounellis, la historia cultural de Europa pasó al nuevo mundo por medio del emigrante, transmisor de significados. Mary Jane Jacob ve en esta instalación una visión utópica. *Vid.* JACOB, *op. cit.*, p. 167.

<sup>94</sup> La obra fue adquirida en 1994. Forma parte de la exposición permanente en la sala 16 y las piezas que se exhiben junto a ella cambian todos los años en septiembre. El oro aplicado en la instalación permanente es oro auténtico de 22 quilates. Información procedente de la correspondencia mantenida por la autora con Anja Buetehorn del Kolumba el 3/09/2014.

de el siglo I hasta la actualidad, destacando la apuesta por mostrar la espiritualidad en las prácticas más contemporáneas. El museo fue reformado entre 2003-2007 por Peter Zumthor, arquitecto suizo de renombre por su capacidad para crear espacios para la meditación y la espiritualidad desde un minimalismo contemporáneo. En este nuevo contexto, *Tragedia Civile* suscita una interpretación de sacralidad vernácula, más espiritual que secular; y así es cómo ha sido interpretada en las respectivas tesis de Gómez Pintado y Schloen<sup>95</sup>.

Gracias al documental *Mediathek* se puede recrear la experiencia de visitar la obra en su actual emplazamiento<sup>96</sup>. Es una obra que apela a todos los sentidos; el único mudo, si acaso, el gusto. La vista recorre toda la pared dorada, recreándose en los destellos y las sombras del reflejo de la luz sobre la superficie lisa; el oído percibe el crepitar de la llama de fuego de un antiguo quinqué; el olfato distingue el leve olor a humo; el tacto siente la levedad del pan de oro, mientras se mueve al compás del aire, brindando una invitación a tocarlo<sup>97</sup>. Por último, las dimensiones monumentales de la obra permiten al espectador establecer una relación kinestética; mientras deambula por ella encuentra su pálido reflejo en la pared dorada. Es aquí cuando el significado del oro, tan codificado en nuestra cultura, adquiere un nuevo e insospechado matiz. Pues si bien el oro en Kounellis está ligado a la historia cultural de dicho metal, en *Tragedia Civile*, la combinación del sombrero, el abrigo y el quinqué convierte esta pieza en la descripción de una pérdida. El observador enfrentado a los panes de oro cuadrados —evocando las teselas de los mosaicos Bizantinos y la eternidad de los reyes y figuras divinas que se alzaban ante semejante fondo—, no puede sino sentir la pérdida y la ausencia. Qué pérdida y qué ausencia están abiertas a las interpretaciones de cada uno<sup>98</sup>.

Por último, los críticos han reconocido la relación dialéctica que establece el artista griego entre materiales pobres y humildes —naturales o industriales—, y el oro. En Italia, Kounellis no ha sido una excepción, sino todo lo contrario: varios artistas del movimiento Arte Povera, como Alberto Burri, Luciano Fabro, Michelangelo Pistoletto o Giuseppe Penone, han elegido este metal precioso entre otros materiales naturales o, incluso, entre desechos,

<sup>95</sup> SCHLOEN, *op. cit.*; GÓMEZ PINTADO, *op. cit.*

<sup>96</sup> Vídeo: URL:

[http://www1.wdr.de/mediathek/video/sendungen/westart/westart\\_meisterwerke/videowestartmeisterwerkejanniskounellistragediacivile100.html](http://www1.wdr.de/mediathek/video/sendungen/westart/westart_meisterwerke/videowestartmeisterwerkejanniskounellistragediacivile100.html) [Consulta: el 1 de septiembre de 2014].

<sup>97</sup> ¿Oro falso o auténtico? Las instrucciones de la instalación *Tragedia Civile* no especifican si el oro debería ser auténtico o falso; a Kounellis no le interesa este aspecto. Han sido los comisarios de las exposiciones y las características de los espacios los que han dictaminado el tipo de oro que se aplicaba. Por ello, en las exposiciones temporales se empleó oro falso mientras que en el Kolumba de Colonia, al tratarse de una instalación permanente, la institución se decidió por aplicar oro fino de 22 quilates. GÓMEZ PINTADO, *op. cit.*, p. 445-446, e información procedente de la correspondencia mantenida por la autora con Anja Buete Horn del Kolumba el 3/09/2014.

<sup>98</sup> Para los conservadores de Kolumba la pérdida consiste en: “La pérdida de la identidad humana se convierte —delante de un pared dorada que transforma una habitación concreta en un espacio imaginario— en la pérdida de un orden. Con su superficie brillante evoca la memoria de los mosaicos y pinturas medievales y con su vacío, deja al observador solo”. Mientras, para Corà esa ausencia es una figura laica, “la indumentaria laica de una figura ausente”, y lo que reclama Kounellis es “la necesidad de reivindicar como artista y como hombre un papel central y responsable por lo que a la tradición y a los valores que transmite se refiere”. CORÀ, *op. cit.*, p. 20.

como en la célebre *Venere degli stracci dorata* (1972), de Michelangelo Pistoletto<sup>99</sup> [Fig. 37]. En estas prácticas de unir oro a los desechos nosotros encontramos la influencia de Duchamp, maestro indiscutible en convertir en arte —léase oro—, cualquier objeto gracias a la fórmula duchampiana de la alquimia, un tema del que nos ocuparemos en las siguientes páginas.

### III. 4. LA FÓRMULA DUCHAMPIANA DE ALQUIMIA VS. LA FÓRMULA BEUYSIANA *KUNST = KAPITAL*

#### La fórmula duchampiana de alquimia

La otra gran figura del arte del siglo XX, Marcel Duchamp (Blainville-Crevon, 1887-Neuilly-sur-Seine, 1968) —con permiso de Pablo Picasso—, desempeña un papel primordial en la relación entre alquimia y arte contemporáneo. Algunos críticos, como Moffit, sostienen que Duchamp se familiarizó con los conocimientos alquímicos, por lo que defiende una lectura de su obra bajo esta perspectiva; para otros, como Szulakowska, Marcel Duchamp y Francis Picabia (París, 1879-París, 1953) evidencian la relación entre la alquimia, lo esotérico y el pensamiento radical de izquierda cuando incluían avances, como la relatividad de Einstein o los rayos X, entre las pruebas de “su visión de un nuevo arte para un nuevo orden mundial”. Así, según Szulakowska, la experimentación con materiales nuevos —el collage, las *performances*— sería una forma de romper las constricciones ideológicas que subyacen en las disciplinas tradicionales sometidas al sistema de arte<sup>100</sup>. La enigmática obra de Picabia *Très rare tableau sur la terre* de 1915 [Fig. 38], uno de los escasísimos ejemplos de obras con oro en las vanguardias, sería entonces interpretada bajo un significado alquímico, dentro de las investigaciones sobre el concepto de lo andrógino. Así, las máquinas en dicha obra actuarían como metáfora del acto sexual alquímico<sup>101</sup>.

Sin embargo, existe otro tipo de transformación alquímica calificada por Denaro como la *via duchampiana*: cuando el artista convierte un objeto cotidiano en arte<sup>102</sup>. En los últimos años se vienen sucediendo una serie de obras que, además de apropiarse de icónicos *ready-mades* duchampianos como el *Fountain (after Duchamp: A.P.)*, (1991), remiten a la fetichización de convertir lo cotidiano en arte y, por ende, en dinero (oro). Desde el *Urinary* de bronce dorado de Sherrie Levine (Hazleton, EEUU, 1947) hasta *Broken R. M.* (1986), la pala de nieve dorada de Haans Haacke (Colonia, 1936), estas citas duchampianas colocan en el centro de la discusión la transformación de un objeto banal en una obra artística [Figs. 39, 40].

<sup>99</sup> El oro está presente en muchas obras artistas asociados al movimiento Arte Povera. Además de la anteriormente citada *Venere degli stracci dorata* de Michelangelo Pistoletto, está *Sacco e Oro* (1954) de Alberto Burri, la propuesta de Luciano Fabro *Italia d'oro* (1971) o, más recientemente, *Spoglia d'oro su spina d'acaia-bocca* (2001-2002) de Giuseppe Penone.

<sup>100</sup> SZULAKOWSKA, *op. cit.*, pp. 25-26.

<sup>101</sup> *Ibid.*

<sup>102</sup> DENARO, Denaro. “Aurum. L’or dans l’art contemporain” en: *Aurum*. [Cat. Exp.]. DENARO, Dolores (ed.). Bienne: Verlag für moderne Kunst Nürnberg / CentrePasquArt, 2008, pp. 40-41.



La *via duchampiana* no está exenta de críticas. En la obra *Who is the Queen of the Frogs?* (1980) [Fig. 41] Braco Dimitrijovic (Sarajevo, antigua Yugoslavia, 1948) coloca tres ranas en forma de círculo para sostener el icónico porta-botellas de Duchamp cubierto de oro. Este objeto banal, ahora dorado, adquiere un significado nuevo: es presentado como un elemento investido de una dimensión sagrada mientras que las ranas establecen nuevas relaciones grotescas (*drolatiques*) entre los cuentos de hadas y el gesto blasfemo de Duchamp. Así es como lo explica el artista:

La idea de *Who is the Queen of Frogs?* (1981) descansa sobre los elementos simbólicos, semióticos y relevantes de la historia del arte. Una rana, animal feo capaz de transformarse en un príncipe magnífico en los cuentos, sostiene un porta-botellas. A la manera del alquimista que se esfuerza en transformar la materia en oro, Duchamp metamorfosea con su mirada un banal objeto cotidiano en la cumbre del arte del siglo XX. Esta obra versa sobre la metafísica, sobre las posibilidades y el proceso de transformación<sup>103</sup>.

### *Duchamp y Beuys*

Pero antes de Dimitrijovic fueron los miembros del grupo Fluxus quienes primero alzaron la voz contra la fórmula duchampiana de alquimia. En una acción titulada *El silencio de Duchamp está sobrevalorado* (*Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet*) (1964) Joseph Beuys, Wolf Vostell, Thomas Schmit y Bazon Brock criticaron el nihilismo y la falta de compromiso de Duchamp<sup>104</sup>. Beuys en particular no cesó de repetirlo a lo largo de toda su carrera artística, reprochándole al francés que hubiese iniciado una revolución, para luego dejarla a medias. Las críticas de Beuys se centraban en tres ámbitos. En primer lugar, recriminaba que la táctica anti-arte del *ready-made* fuese una falsa alquimia porque si bien provocaba un cambio nominal, de ninguna manera se creaba —ni pretendía— una transformación substancial.

“En mi opinión —afirmaba Beuys— (Duchamp) fracasó como pensador, en la medida en que experimentó con la vida cultural o con el mercado de la cultura, con ese espacio libre que de algún modo comprendía por entero o a medias, mediante el cual los objetos que proceden en sí y de por sí del mundo cotidiano del trabajo se convierten en arte en el mu-

<sup>103</sup>“L'idée de *Who is the Queen of Frogs* (1981) repose sur des éléments symboliques, sémitiques, et relevant de l'histoire de l'art. Une grenouille, animal fort laid capable de se transformer en un prince magnifique dans les contes, porte un casier à bouteilles. À la façon d'un alchimiste s'efforçant de transformer la matière en or, Duchamp métamorphose par son regard un banal objet du quotidien en un sommet de l'art du XX<sup>e</sup> siècle. C'est une œuvre sur la métaphysique, sur les possibilités et le processus de transformation.” DIMITRIJEVIC, Braco en: CHARBONNEAUX, *op. cit.*, p. 85. (Traducción de la autora). La escultura está basada en *Sorpresa di anonimo Bizantino*, una obra pictórica del artista de 1978. Vid. *B.Dimitrijevic's Retrospective*. Colonia: Museum Ludwig, 1984. Existe otra versión más reciente en bronce. Comunicación personal con el artista el 19/2/2015.

<sup>104</sup>La acción tuvo lugar en directo en Dusseldorf el día 11 de diciembre de 1964 siendo retransmitida en la segunda cadena de la televisión alemana ZDF.



seo. Es el famoso ejemplo del urinario, del botellero, etc.<sup>105</sup>.” En segundo lugar —arguye Beuys—, Duchamp se mantuvo dentro de los límites del sistema del arte, cuando debería haber dado un paso más, abriendo de par en par la puerta a la auténtica revolución; pues si un *ready-made* realizado por la industria y por el hombre corriente es arte entonces “todo hombre es un artista”. De esa forma, de un acto destructivo podría surgir una propuesta constructiva basada en el principio de la creatividad del ser humano<sup>106</sup>. Por último, frente al hermetismo de Duchamp, Beuys contrapone la comunicación y el lenguaje<sup>107</sup>.

Que la ironía y el silencio de Duchamp hubiesen sido contestados por unos artistas alemanes de la generación más afectada por la Segunda Guerra Mundial quizá tuvo mucho que ver con las traumáticas experiencias vividas por estos últimos, pues, como bien ha señalado Bernárdez, el concepto de transformación estuvo muy presente en la sociedad alemana de la posguerra manifestándose en iniciativas como la revista literaria *Die Wandlung* (La Transformación), creada en 1945 o en movimientos artísticos como *Nullpunkt* (Punto Cero). Entre los escritores alemanes como Günter Grass, Paul Celan, Uwe Johnson o Sierfreid Lenz y artistas como Beuys subyacía una idea común: la redención como medio para curar la herida de la guerra y transformar la sociedad. Y todos ellos dirigieron su mirada a la cultura alemana del Romanticismo, a la Era de Goethe, aunque en Beuys se manifestara sobre todo la huella de la antroposofía de Rudolf Steiner<sup>108</sup>.

Beuys concebía una *utopía concreta* con una meta: cambiar la sociedad e iniciar un proyecto antropológico en el que el hombre pudiera ser cada vez más libre, cada vez más

<sup>105</sup> BEUYS, Joseph. *Das Nomadische spielt eine Rolle von Anfang an*, entrevista de Keto von Waberer, en Hannover, 1990, p. 218, citado en CERECEDA, Miguel. “El silencio de Duchamp” en: *Problemas del arte contemporáneo*, pp. 121-151. Murcia: CENDEAC, 2008, p. 128.

<sup>106</sup> “Siempre he dicho que él mismo (Duchamp) no entendió sus propias ideas y que se ha exagerado el valor del silencio de Duchamp. (...) Duchamp quería salir del arte, estaba contra el arte pero acabó en el museo y allí se quedó. Cogió objetos y los llevó al museo diciendo: ‘Esto es arte’. Lógicamente tendría que haber dicho: ‘Esto no lo he hecho yo, procede de la industria’, o sea, que tendría que haber dicho que cada persona es un artista. Obviamente, Duchamp ha sido uno de los representantes característicos y muy importantes de la modernidad, pero estaba preso en la vieja escuela elitista del arte. Quería salir pero se quedó dentro. Lo que aportó experimentalmente no lo supo combinar con una conclusión intelectual. Inmediatamente después de su acto experimental, al día siguiente, tendría que haber dicho: ‘Bueno... el concepto de arte se amplía, el del ser humano también’, pero no lo hizo porque era mentalmente perezoso, de todas las maneras era una persona perezosa. Eso es lo que dije. (...)” Entrevista a BEUYS, Joseph; LEBRERO STÄLS, José. “El arte no existe” en: *LÁPIZ*, nº. 27, pp. 116-122, 1983, p. 120.

<sup>107</sup> “Para mí todo esto queda demasiado hermético en Duchamp. En el sentido de la antigua producción de visiones del mundo o de misterios o de poéticas subjetivas o de relaciones alquímicas, lo que se puede colegir de las obras de Marcel Duchamp, sobre eso existen las más diversas teorías, también sobre lo que ha escrito. Unos lo interpretan como alquimia, otros lo ven como una forma de racionalismo, los terceros como una ampliación del concepto del arte. Toda esta cuestión es de gran importancia, al menos para mí. ( ) Pero como existe un cierto aislamiento hermético, privado en el sistema de Duchamp, esto que yo he llamado una esfera de silencio, y no una esfera de comunicación y de lenguaje, veo allí un problema esencial.” SZEEMANN, Harald. *Joseph Beuys. Op. cit.*, p. 92.

<sup>108</sup> BERNÁRDEZ SANCHÍS, Carmen. *Joseph Beuys*. San Sebastián: Nerea, 2003, pp. 12-13.

autónomo y en el que cada uno desarrollase sus habilidades<sup>109</sup>. Todo ello con el arte como principal herramienta de actuación. Cuando Beuys parafrasea a Picasso afirmando que “el arte no sirve para pintar cuadros bonitos sino que es un arma contra el enemigo”<sup>110</sup>, está poniendo de relieve su concepto del arte como vehículo de transformación social, de ahí que incluso titule varias de sus acciones con la palabra vehículo: *Vehículo-Arte* o *Is it about a bicycle?*<sup>111</sup>

### La magia de Beuys

Frente al silencio que Beuys consideraba estéril de Duchamp, la acción más fructífera y que probablemente mejor se alinea con el pensamiento y con los objetivos beuysianos fue *7000 Eichen* (*7000 robles*) (1982-1987), un proyecto consistente en plantar ese número de robles junto con piedras de basalto en la ciudad alemana de Kassel. Con un elevado presupuesto de cuatro millones de marcos, Beuys contó con aportaciones de todo tipo: privadas e instituciones artísticas como la Dia Art Foundation, además del propio bolsillo del artista<sup>112</sup>. Pero fue una donación particular la que propició la acción *Wandlung* en la que Beuys dio rienda suelta a su faceta de artista-mago-alquimista. Un restaurador de Dusseldorf donó la réplica de la corona del zar Iván el Terrible<sup>113</sup> con un considerable valor material cuantificándose de la siguiente manera: 1.850 gramos de oro, setenta y seis perlas, veintiséis brillantes de pequeño tamaño y alguno de gran tamaño, seis zafiros, nueve rubíes y nueve esmeraldas. En total tasada en 300.000 marcos alemanes. [Fig. 42]. Que *Wandlung* suscitase tanta controversia muestra la poca receptividad mostrada hacia las nuevas ideas de Beuys por los ciudadanos, a pesar de los innegables esfuerzos de este último para comunicarlas. *Wandlung* —también conocida como *La fusión de la corona imperial* (*Einschmelzung Der Zarenkrone*)— se llevó a cabo con la oposición del gremio de los orfebres y de la población de Kassel,

<sup>109</sup> Afirma Beuys: “Mucha gente entiende por utópico algo imposible. En sí, no es más que una [meta] que se pretende alcanzar. (...) La utopía concreta es una meta desplegada en el tiempo, está allí y se trata de llegar a ella. A la sociedad no le queda otra salida que transformarse ante la evidencia de que tanto el comunismo como el capitalismo han ido a parar a un callejón sin salida, han conducido a la humanidad y a la naturaleza al borde del hundimiento”. Entrevista a BEUYS, Joseph; LEBRERO STÄLS, José, *op. cit.*, pp. 116-117.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>111</sup> Bernard Lamarche-Vadel destaca cómo el círculo (la rueda) se convierte en símbolo de la transformación. LAMARCHE-VADEL, Bernard. *Joseph Beuys*. Madrid: Ediciones Siruela, 1994, p. 27.

<sup>112</sup> [En línea] URL: <<http://web.mit.edu/allanmc/www/cookebeuys.pdf>>. [Consulta: 1 de septiembre de 2014]. y también <<http://www.diaart.org/sites/page/51/1364>> . [Consulta: 1 de septiembre de 2014].

<sup>113</sup> Helmut Mattner, dueño de la corona y propietario del restaurante Datscha en Dusseldorf, había conseguido la autorización de Nikita Krushev para que el orfebre René Kern realizara una réplica exacta de la corona imperial del zar Iván el Terrible. Al parecer se ofrecía la oportunidad a los clientes, previo pago de cincuenta marcos, de beber y brindar directamente de la corona. Una vez cerrado el restaurante, según relata el propio Mattner, “durante noches enteras (Beuys) me trató de convencer para cederle la corona”; al final Beuys persuadió a su amigo para que donara la corona. Esa donación se tasó en cerca de 103.000 marcos por el valor material (oro, gemas) y unos 300.000 marcos la corona como pieza de orfebrería. “Einschmelzung Der Zarenkrone” en: *Joseph Beuys. Documenta. Arbeit*. Kassel: Edition Cantz y Museum Fridericianum, 1993, p. 258.

todavía apegada a la seductora belleza de la corona. El joyero Olaf Gerlach, encargado de destruir la corona, se negó por razones éticas; al fin y al cabo su colega el orfebre René Kern había invertido 1.500 horas de trabajo en ella. Pero Beuys no se dejó intimidar por estos inconvenientes; no en vano también él había dedicado arduos esfuerzos en persuadir al propietario de la corona para que la cediese [Fig. 43]. Ante tantas dificultades, Beuys exclamó: “Entonces yo mismo haré añicos la corona con un martillo”<sup>114</sup>. En el documental de Werner Raeune<sup>115</sup> se muestra el proceso: el día 30 de junio de 1982 ante el Fridericianum, el solemne edificio de la *documenta* en la ciudad de Kassel, sobre una plataforma de madera repleta de piedras de basalto destinadas al proyecto *7000 robles* [Figs. 44], Joseph Beuys apareció con su asistente Johannes Süttgens. Sacó la corona de una bolsa de plástico y exclamó: “Ha llegado el momento. Ahora se fundirá la corona de Iván el Terrible. Os la muestro una vez más”, y la exhibió ante un clamor de protestas. Beuys procedió a desmontar las gemas de la corona para colocarlas en un tarro de cristal de conservas con esta etiqueta: “Todo depende del carácter cálido del pensamiento. He aquí la nueva condición de la voluntad” [Fig. 45]. A continuación, una vez separadas las láminas de oro, fue deformándolas con el martillo hasta conseguir que entrasen en el crisol. Ya con el horno encendido, entraron en escena dos maestros-fundidores que fundieron el oro a 1.110 grados y en estado líquido lo vertieron en un molde con una forma muy sencilla: una liebre<sup>116</sup>. Ante las protestas del público, Beuys mostró la liebre mientras exclamaba los nombres de célebres alquimistas —Paracelso, Raimundo Lulio, Agripa de Nettesheim— [Fig. 47]. Después enseñó el otro objeto fundido: una bola de oro, similar al sol. Tituló la obra: *Liebre de la paz con accesorio* [Fig. 49].

*Liebre de la paz con accesorio* fue expuesta durante cien días en la *documenta*; una vez finalizada, fue subastada alcanzando más del doble del precio estimado. En otras palabras, duplicó el valor material de las joyas y el oro. Adquirida por Joseph W. Froehlich, fue posteriormente donada a la Staatsgalerie Stuttgart en 1992<sup>117</sup>. Los 770 marcos alcanzados, más del doble del valor tasado de la corona, fueron a parar íntegramente al proyecto *7000 robles*. De este modo, en *Wandlung* Beuys no solo modificaba la forma de un objeto —de corona a liebre y sol— sino que creaba arte (y dinero) de manera mágica cuando duplicaba el valor monetario del objeto. Y, lo que quizá es más relevante, el intercambio de los objetos se sustentaba íntegramente de donaciones: desde la donación inicial del propietario de la corona hasta la aportación monetaria al proyecto *7000 robles*, pasando por la contribución voluntaria de Beuys de la acción *7000 robles* para la transformación a la ciudad de Kassel, finalizando por la donación del propietario de la *Liebre de la paz con accesorio* a la Staatsgalerie Stuttgart. Con todo este proceso, Beuys no solo le da la espalda a la economía de mercado mientras

<sup>114</sup>*Ibid.*, p. 259.

<sup>115</sup>Documental creado por Werner Raeune. Disponible en: <URL: <http://www.youtube.com/watch?v=60kSx-3qQh0>> copyright zdf 2004 [Consulta el 5 de mayo de 2014] y en *Apéndice 5. Vídeos de artistas*.

<sup>116</sup>En punto de fusión del oro es 1.064 °.

<sup>117</sup>Catálogo de la Colección del museo: Disponible en: <URL: <http://onlinekatalog.staatsgalerie.de/detail.jsp?id=68A7B615417ECFE3E23F1299840BC9B5&img=1>> [Consulta el 7 de septiembre de 2014].

pone en práctica una economía real basada en otros valores, sino que además produce una plusvalía con la creatividad. Una auténtica alquimia.

Analizando con más detalle la acción, podríamos inferir que la transformación tiene lugar en varios niveles. El más evidente es el del paso de la jerarquía a la democracia. Por esa razón, cuando Beuys fundió la corona del zar —elemento de poder por antonomasia— el metal precioso se transformó con facilidad en un conejito de la paz, asociado a los chocolates de Pascua; por tanto, equitativamente valorado por todos los miembros de la sociedad. El propio artista manifestó su objetivo en una entrevista el mismo día en que tuvo lugar la acción:

Es decir, el oro [de la corona] como órgano central para la armonización de las relaciones humanas. Pero también la democratización de un viejo símbolo de poder y su transformación en un signo de la paz muy popular, que incluso cualquier niño conoce, y muy especialmente en Centroeuropa. (...) <sup>118</sup>

Beuys conseguía una primera meta: democratizar el oro para transformar una sociedad jerarquizada en una sociedad horizontal; Como trataremos ampliamente en el Capítulo IV, el oro tuvo un papel activo en el salto de las sociedades igualitarias a las jerarquizadas; con la nueva forma democrática —la liebre— el artista rompía el significado cultural del oro de jerarquía-poder-autoridad para dar paso a un símbolo popular, amable y aceptado por todos. La maleabilidad del oro que tanto interesaba a Beuys era una analogía del cambio que se producía en el sistema de valoración social pues según el pensamiento beuysiano —muy influido por Rudolf Steiner y la antroposofía— la clave de la transformación estaba en el calor, no solo el del fuego, sino principalmente el calor social. Para Beuys la dureza representaba la solidificación fruto del materialismo de la sociedad, mientras que el calor y la energía conseguían transformar las sustancias espirituales. Por eso, el pensamiento beuysiano contrapone el principio de muerte —la racionalidad de la ciencia, lo duro, lo cristalino— frente al principio de vida, de la espiritualidad; en *Wandlung* las gemas frías y cristalinas, asociadas a la violencia y al materialismo, se convierten en símbolos de vida y fertilidad. Esa contraposición entre lo orgánico-inorgánico, lo cristalino y lo cálido continúa en *7000 robles*, cuando junto al roble, orgánico, fértil y cálido, se coloca también el basalto, piedra dura y cristalina. Es el calor social y la energía lo que permite la transubstanciación [Fig. 48].

Una segunda transformación —tan importante como el paso de la jerarquía a la igualdad— es el cambio de un símbolo de la guerra por uno de la paz. La guerra y el oro tienen una larga historia en común, y la figura de Iván el Terrible es un ejemplo más de ello. Recientemente, el artista indio Subdoh Gupta (Khagaul, India 1964) ha creado una escultura

<sup>118</sup> Texto completo en *Apéndice 3. Entrevistas a artistas*: BEUYS, Joseph. Entrevista de Theo Altenberg a Joseph Beuys. BEUYS, Joseph; ALTENBERG, Theo. "Friedenshase" en: *Joseph Beuys. Documenta. Arbeit*, pp. 264-265. Kassel: Edition Cantz; Museum Fridericianum 1982, pp. 264-265.

en oro con forma de hexágono que reza la inscripción “1 K.G. WAR”<sup>119</sup>. Con ella, el artista indio no solo asocia el oro con la guerra y el dinero, sino que además cuantifica lo incuantificable cuando asume la forma de un peso, una medida concreta. En cambio, Beuys concibe la nueva forma como un antídoto de la guerra: *Liebre de la paz con accesorio* es una acción política, a favor del movimiento por la paz y por la ecología<sup>120</sup>.

Paz, amor y fecundidad. Esos son los significados tradicionales de la liebre, pero en Beuys este animal posee un significado especial; la liebre es la tierra y el pensamiento, la transformación y la reencarnación, pues cuando esta escarba en la tierra, está empujando los límites de forma similar a cuando el hombre se esfuerza con su pensamiento radical<sup>121</sup>. En definitiva, Beuys está invocando la alquimia y así lo reconoce en la entrevista posterior a *Wandlung*:

En realidad (la liebre) no es ningún símbolo, es un signo, y en él deben reconocerse las personas como seres móviles que no se encuentran fijos, que se mueven también interiormente en su pensamiento y en su sentimiento y en su deseo. La liebre por lo demás es siempre —y por eso antes he hablado de Agripa de Nettesheim, y he hablado de Raimundo [Lulio] y de Paracelso— un signo de cambio, de transformación, y por eso era para la ciencia medieval un signo de la química, porque por química, por alquimia, entendían la transformación, el cambio del espíritu. ( ) Pero la idea de los alquimistas era no obstante la de transformar el oro en su interior. Atraer el órgano del corazón, el órgano central, atraer el sol a la tierra, esa es la idea fundamental<sup>122</sup>.

Si las acciones de Beuys contienen una particular densidad es, en parte, porque permiten establecer vínculos de autorreferencialidad con su propia obra; por ello, el crítico Szeemann relaciona la liebre y el oro en *Wandlung* con la célebre acción *Cómo se explican las imágenes a una liebre muerta*<sup>123</sup>. Así, en *Liebre de la paz con accesorio* el oro adquiere un significado específico dentro de la noción beuysiana del calor pues considera que al igual

<sup>119</sup> Afirma Gupta: “One kilo of war. How many kilos do you want? [...] Gold because gold equals power and money. Without it, without money you can’t fight”. Subodh Gupta; C. Mooney. “The Idol Thief” *Art Review*, Londres, diciembre, 2007, pp. 52-57.

<sup>120</sup> Apéndice 3. *Documentos entrevistas a artistas*: BEUYS, Joseph. BEUYS; ALTENBERG, *op. cit.*, pp. 264-265.

<sup>121</sup> “Eso es lo que hace la liebre, encarnarse profundamente en la tierra, algo que el hombre solo puede hacer con su pensamiento radical. Con él escarba la materia (tierra), la empuja, la orada y por fin penetra en sus leyes.” Citado en: SZEEMANN, Harald (ed.) *Joseph Beuys. Op. cit.*, p. 90.

<sup>122</sup> Apéndice 3. *Entrevistas a artistas*: BEUYS, Joseph. BEUYS; ALTENBERG, *op. cit.*, *op. cit.*, p. 265.

<sup>123</sup> “En 1982 Beuys funde una copia de la corona de oro de Iván el Terrible, y la transforma en una liebre; el oro y la liebre remiten a la acción *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (*Cómo se le explican las imágenes a una liebre muerta*), en la que Beuys sustituye una *tantum* el sombrero por una máscara con el mismo efecto intenso: hojas doradas repartidas por toda la cabeza untada de miel reflejan la luz y establecen, con el sombrero, un contacto directo con el pensamiento; en el regazo, una liebre muerta. A Beuys le fascinan las orejas de las liebres, porque son un órgano receptor, lo mismo que él exige a su sombrero, y al mismo tiempo una señal de identidad.” En: SZEEMANN, Harald (ed.). *Joseph Beuys. Op. cit.*, p. 287.

que el sol proporciona calor y es el astro que rige todo lo exterior, el oro —el oro interior, el espíritu— es el “órgano central para la armonización de las relaciones humanas”.

### El pensamiento económico de Beuys

El pensamiento económico de Beuys se sustentaba sobre una base radicalmente anti-maternalista y democrática; pretendía conciliar la libertad individual de la sociedad actual con la espiritualidad del mundo arcaico. A partir de estas ideas, Beuys se plantea un objetivo: “( ) Quebrar el poder del dinero y del Estado. Esta es para el arte, por lo menos para mi arte, el que yo llevo a cabo, la (meta) más importante de todas”<sup>124</sup>. El artista alemán se atreve a ir al fondo de la cuestión para afirmar —con razón— que el hombre corriente no se interesa por el arte, sino por el dinero. Pero si el hombre quiere ser auténticamente libre y llevar a cabo una autodeterminación se debe redefinir el dinero<sup>125</sup>; así es cómo se origina la fórmula *Kunst = Kapital* de Beuys:

Es decir, en este concepto transformado de capital, el dinero no es capital, sino que la capacidad humana es capital. La dignidad humana en el trabajo es el capital y, a partir de este hecho, cambiará (...) y no se trata de una invención de la fantasía, sino de un hecho que ha de fundamentarse bien (...) a partir de esta idea cambiará por tanto en un futuro próximo obviamente también todo el sistema bancario y monetario. Esto es por tanto la democratización del oro y la transformación de un viejo símbolo de poder en este signo de la paz, lo cual ha de verse en paralelo a la necesidad de introducir en el aparato conceptual de la economía nacional conceptos completamente nuevos, fundamentales y justamente repensados<sup>126</sup>.

Esos conceptos nuevos se pusieron en práctica en *Wandlung*, donde se originó un nuevo capital económico sustentado en donaciones cuya plusvalía de “creatividad artística” fue invertida en un proyecto de arte antropológico, *7000 robles*. Aunque no menos importante fue el capital humano, el trabajo de los colaboradores que aportaron su tiempo y esfuerzo de forma voluntaria para plantar árboles [Fig. 46]. Así, asociaciones de vecinos, estudiantes de escuelas y universidades, artistas y ciudadanos practicaron el arte democrático juntos:

<sup>124</sup>BEUYS; LEBRERO STALS, *op. cit.*, p. 118.

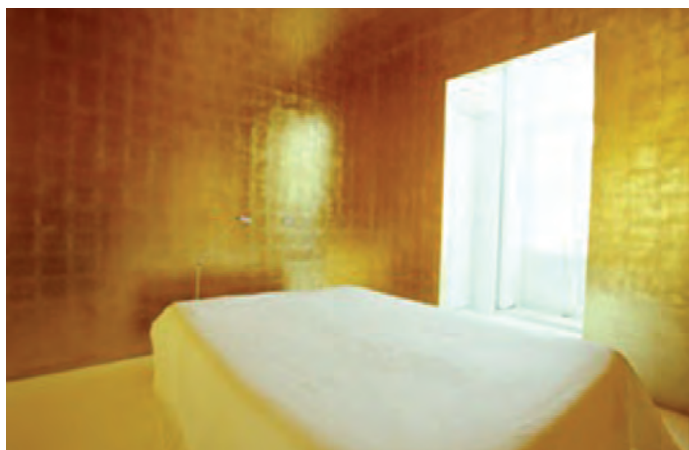
<sup>125</sup>Sven Lütticken escribe: “For Beuys, the problem was that money had become a commodity, and therefore an object of speculation. Money should never be treated as a commodity; it should instead be a legal document (*Rechtsdokument*) that can be used as a regulatory instrument. Money, in other words, should not be seen as belonging to an “autonomous” economic system; it is a social entity. In a contentious 1984 discussion with economists in which Beuys repeated his notion of money as a legal title in a mantra-like manner, he joined the banker and author Johann Philipp Bethmann in attacking the established position that money can be adequately defined by its threefold function: universal means of exchange, calculation unit, and device for storing value”. *Vid.* LÜTTICKEN, Sven. “Inside Abstraction” en: *e-flux Journal* (#38). Disponible en: <<http://www.e-flux.com/journal/inside-abstraction>> [Consulta: el 31 de octubre de 2013].

<sup>126</sup>Apéndice 3. Entrevistas a artistas: BEUYS, Joseph. BEUYS; ALTENBERG, *op. cit.*, p. 265.

todos podían colaborar, no era elitista, no estaba limitado a los muros de un museo; era un concepto ampliado del arte y, quizá lo más valioso: *todo hombre era un artista*.

Retornemos a la comparación entre Beuys y Duchamp: con 7000 robles Beuys demostró que su fórmula *Kunst = Kapital* no significaba que el arte fuese dinero (capital), sino que el arte es el verdadero capital. Y continuando la lógica beuysiana: el pensamiento es nuestro verdadero capital, por eso en sus acciones el oro es a la vez un material valioso y un símbolo del valor, pero ante todo, un signo del pensamiento, convirtiéndose este en el nuevo oro, en el principio que rige la nueva economía. Sin embargo, es la fórmula duchampiana de circulación de los signos la que a día de hoy ha alcanzado más seguidores —y las obras mencionadas de Haacke y Levine son solo una pequeña muestra—. Así, tanto la fórmula duchampiana de alquimia como el *Kunst = Kapital* beuysiano abren una línea de indagación sobre los significados del oro, la noción del valor y el arte que encontrará un mayor desarrollo en el Capítulos IV y V.





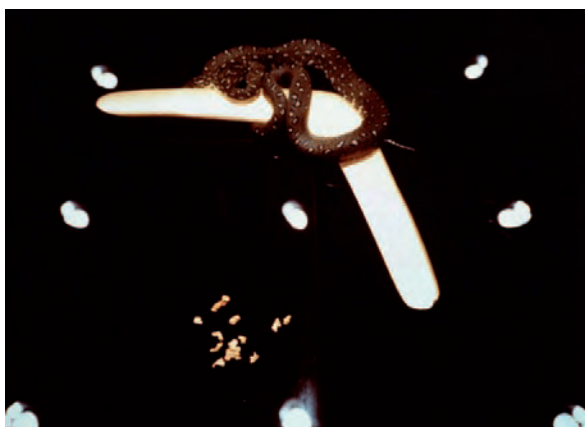
[Fig. 1]

Claudio Parmiggiani, *Chambre d'or*, 2002



[Fig. 2]

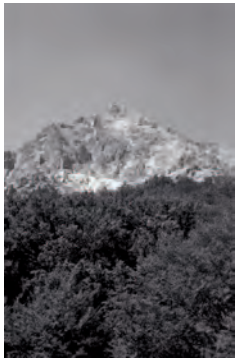
Marina Abramovic / Ulay, *Nightsea Crossing*, 1981



[Fig. 3]

Marina Abramovic / Ulay, *Nightsea Crossing*, 250 gramo de pepitas de oro, un boomerang y una serpiente pitón, 1981





[Fig. 4]



[Fig. 5]



[Fig. 6]

Claudio Parmiggiani, *Monte d'oro*, 1999



[Fig. 7]



[Fig. 8]

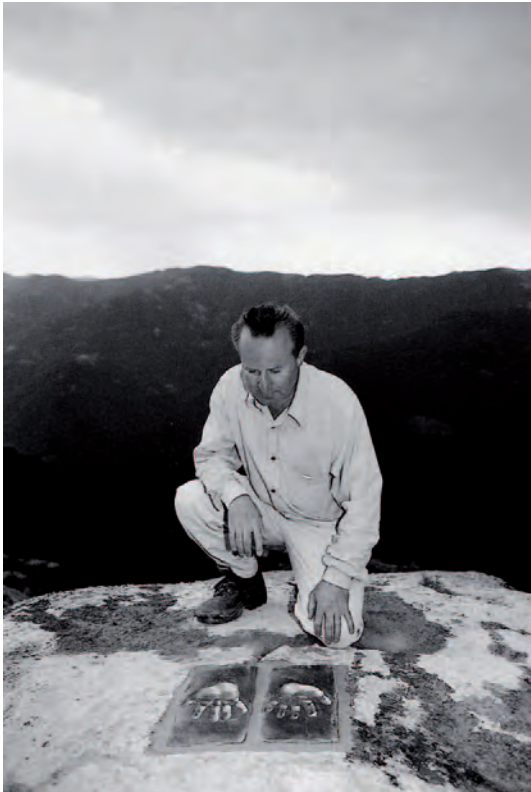


[Fig. 9]



[Fig. 10]

Claudio Parmiggiani, *Monte d'oro*, 1999



[Fig. 11]



[Fig. 12]

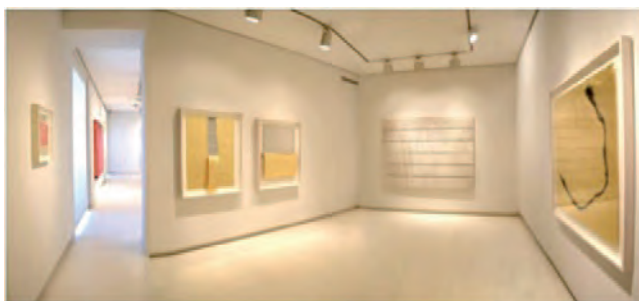


[Fig. 13]

Claudio Parmiggiani, *Monte d'oro*, 1999



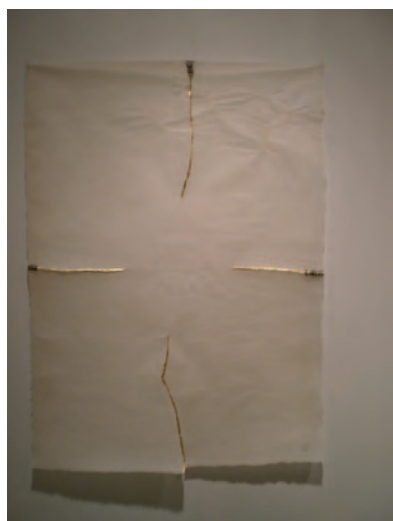
Joseph Beuys, *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*, 1965



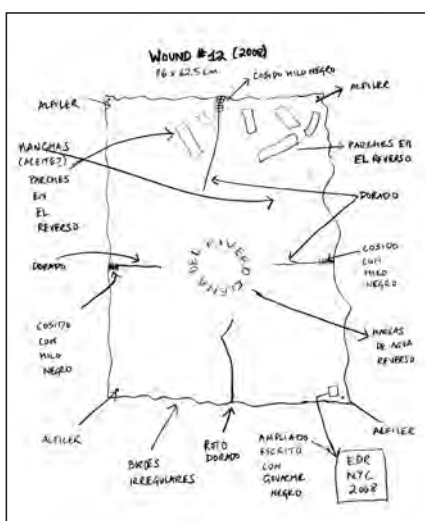
Vista general de la exposición *L'œil d'âme* de Elena del Rivero en la Galería Elvira González, 2009



Elena del Rivero, Serie *Wounds*, 2009

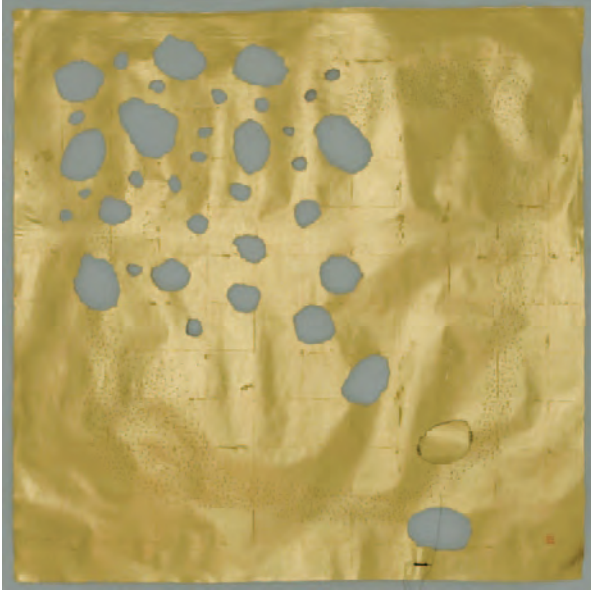


Elena del Rivero, *Wound* #12



Dibujo con mapa de parches, manchas y marcas en *Wound #12*

[Fig. 19]



Elena del Rivero, *Mending Fontana*, 2012

[Fig. 20]



Lucio Fontana, *Venezia era tutta d'oro*, 1961

[Fig. 21]



Hilma Af Klint, *Sin título, n°1 de la serie Pinturas de altar*, 1915

[Fig. 22]



Elena del Rivero, *Af Klint #F2*, 2008

[Fig. 23]



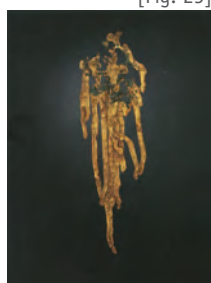
Elena del Rivero, *Af Klint #E3*, 2008





[Fig. 24]

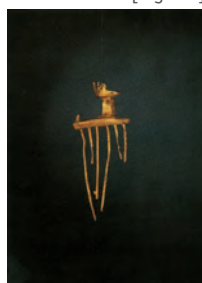
Sigmar Polke, *Los fumadores de opio de Quetta*, 1974-1978



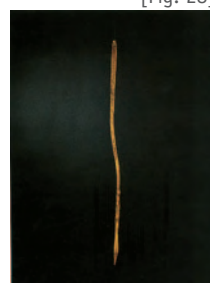
[Fig. 25]



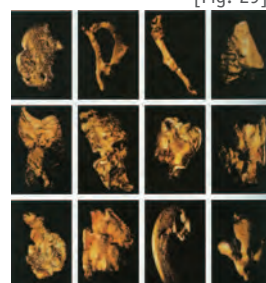
[Fig. 26]



[Fig. 27]



[Fig. 28]



[Fig. 29]

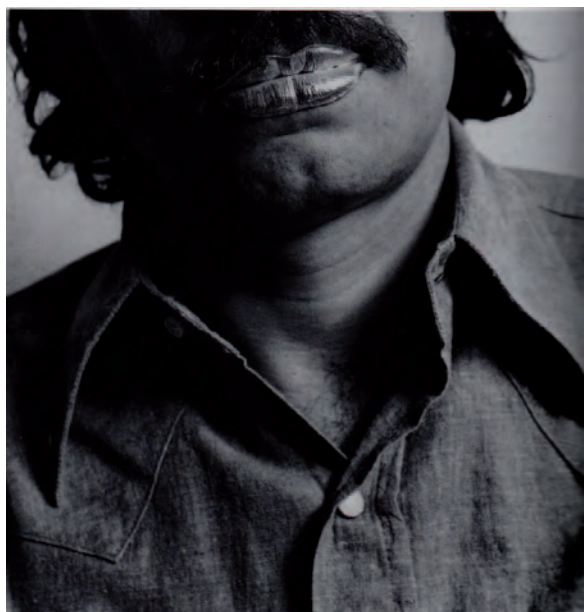
Sigmar Polke, *Sin título*, 1983

Sigmar Polke,  
*Ohne titel* [Unter  
dem Mikroskop  
fotografierte  
Goldnuggets],  
1990



[Fig. 30]

Sigmar Polke, *Athanor*, 1986



[Fig. 31]

Jannis Kounellis, *Sin título*, 1972



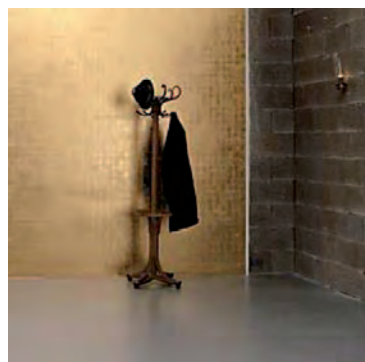
[Fig. 32]

Jannis Kounellis, *A Damiano Rousseau*, 1971



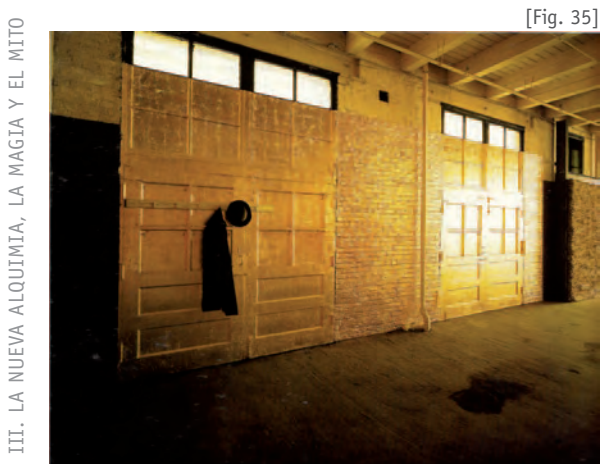
[Fig. 33]

Jannis Kounellis, *Tragedia Civile*, 1975



[Fig. 34]

Jannis Kounellis, *Tragedia Civile*, detalle instalación MNCARS, 1996



[Fig. 35]

Jannis Kounellis, *Tragedia Civile*, instalación en el Museum of Contemporary Art, Chicago, 1986



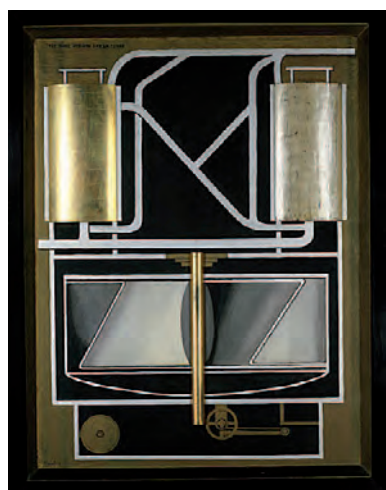
[Fig. 36]

Jannis Kounellis, *Tragedia Civile*, instalación en Kolumba, Colonia



Michelangelo Pistoletto, *Venere degli stracci dorata*, 1972

[Fig. 37]



[Fig. 38]

Francis Picabia, *Very Rare Picture on the Earth*, 1915



[Fig. 39]

Sherrie Levine, *Fountain* [after Duchamp: A..P], 1991



[Fig. 40]

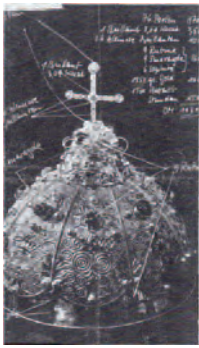
Hans Haacke, *Broken R.M.*, 1986



[Fig. 41]

Braco Dimitrijovic, *Who is the Queen of the Frogs?*, 1980





[Fig. 42]

Foto de la corona y anotaciones de Beuys indicando el valor material de cada parte



[Fig. 43]

Joseph Beuys con la corona antes de la fundición

[Fig. 44]



Joseph Beuys,  
acción *Wandlung*,  
30 de junio de 1982



[Fig. 45]

Tarro con las gemas procedentes de la corona. Etiqueta: "Todo depende del carácter cálido del pensamiento. He aquí la nueva condición de la voluntad"



[Fig. 47]

Joseph Beuys mostrando la *Liebre de la paz* al público



[Fig. 49]

Joseph Beuys, *Friedenshase*, 1982





[Fig. 48]

Roble plantado junto a los  
bloques de basalto



[Fig. 46]

Joseph Beuys plantando un árbol para el proyecto *7000 Eichen*



CAPÍTULO IV

# **EL ORO COMO VALOR ECONÓMICO**



#### IV. 1. LA NOCIÓN DEL VALOR Y EL ORO

En este capítulo definiremos el término “valor” y “valor económico” siguiendo los estudios realizados en las últimas décadas en los campos de la antropología económica y la arqueología social. A lo largo del texto emplearemos el término “valor económico” o “valor monetario” para referirnos al oro desde el punto de vista del valor material, pero evitaremos el uso de “oro material” para no producir confusión con la primera acepción analizada en el capítulo II. A continuación, realizaremos un somero recorrido por la historia económica del oro, desde el primer lingote del rey egipcio Menes hasta nuestros días cuando la abolición del patrón oro acaba con la desmonetización definitiva del metal. Nosotros miramos este episodio de la historia económica desde el ámbito de la cultura pues en la literatura, la historia del arte o la filosofía estudiosos como Michaels, Krauss y Goux han establecido analogías entre el abandono del realismo y el naturalismo en la literatura y la abolición del patrón oro<sup>1</sup>. En las artes plásticas coincide en el tiempo con el inicio de la abstracción y el fin de la mimesis.

Nosotros relacionaremos la desvinculación definitiva del oro de la economía y el inicio de las fluctuaciones de divisas con la deriva de los significados en el lenguaje y en el arte, ejemplificado por la obra de Marcel Broodthaers. Ese será uno de los significados atribuidos al oro como valor económico en el arte contemporáneo. Con todo, otras interpretaciones dependerán de la forma que adquiere este metal en las obras artísticas. Seleccionamos el oro en forma de lingotes en el arte como un ejemplo del deliberado acercamiento a los temas económicos por parte de algunos artistas europeos y estadounidenses desde mediados del siglo XX hasta principios del siglo XXI. Tomando como estudio de caso un grupo de obras con lingotes, plantearemos una cronología del fenómeno, estableceremos una tipología de las obras y propondremos un marco interpretativo que incorpore las últimas reflexiones sobre el valor, uno de los conceptos más debatidos en el arte contemporáneo.

Casi siempre el oro se inscribe en un significado más amplio, refiriéndose a la mercantilización del arte y a la reificación de la creatividad y de los productos culturales, como en la obra de Piero Manzoni. A veces la crítica se focaliza en cuestiones poscoloniales, tal y como ocurre con Regina José Galindo o Miguel Ángel Rojas, de quien incluimos una entrevista<sup>2</sup>. Otros artistas, como Karmelo Bermejo, cuestionan los mecanismos de valoración en el sistema económico actual tomando como punto de partida la noción de gasto improductivo de George Bataille.

La definición de “valor” y “valor económico” que adoptamos en este capítulo es deudora de varios estudios: por un lado, la antología de Arjun Appadurai *The Social Life of Things* (1986) dentro de la antropología económica<sup>3</sup>; por otro, la definición de Koerner en *Critical*

<sup>1</sup> MICHAELS, Walter Benn. *The Gold Standard and the Logic of Naturalism. American Literature at the Turn of the Century*. Berkeley; Los Angeles; Londres: University of California Press, 1987; KRAUSS, Rosalind *Los Papeles de Picasso*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1999; GOUX, Jean-Joseph. “Figurative Standards: Gold and the Phallus”. *Mississippi Review*, vol. 17, nº 1/2, 1989, pp. 85-96, y *Les Monnaieurs du langage*. París: Éditions Galilée, 1984.

<sup>2</sup> Entrevista a Miguel Ángel Rojas el 17/02/2012. Texto completo en *Apéndice 3. Entrevistas a los artistas por la autora*: ROJAS, Miguel Ángel.

<sup>3</sup> APPADURAI, Arjun. “Introduction: Commodities and the politics of value”, en: *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

*Terms for Art History* (1996)<sup>4</sup>, desde la óptica de la historia del arte. Ambos citan como fuente fundamental la obra *Philosophie des Geldes* (1900) de Simmel, donde el fundador de la Sociología Formal define el valor económico<sup>5</sup>. Para Simmel, el “valor” no es una propiedad inherente al objeto sino un juicio hecho por los sujetos sobre los objetos<sup>6</sup>. Así, explorando esa zona intermedia y ambigua entre lo que no es completamente subjetivo ni tampoco objetivo, Simmel sugiere que nombramos “valiosos” a aquellos objetos que son difíciles de comprar y “se resisten a nuestro deseo de poseerlos”. De esta manera, a través del dinero se objetivizan los valores subjetivos pues solo a través de este puede un valor subjetivo encontrar una manifestación plena y objetiva. ¿Cómo se mide el valor? —se pregunta Simmel—, ¿debería el dinero ser un valor para representarlo?<sup>7</sup> Él mismo contesta afirmando que “una medida de valores tiene que ser valiosa”<sup>8</sup>. Algo similar escribió el filósofo Michel Foucault sobre las riquezas: “El metal no aparecería como signo, y como signo medidor de las riquezas, sino por ser él mismo una riqueza”<sup>9</sup>.

Simmel dedica unas palabras a los metales preciosos, indagando sobre la utilidad del oro y la plata. La ductilidad de estos metales los inhabilita para el trabajo productivo, pero el filósofo aclara que “lo necesario” no debe entenderse exclusivamente desde el punto de vista de las necesidades físicas. Los hombres en el pasado otorgaban gran importancia a los adornos corporales, por encima de otras necesidades; por ello, el oro, la plata y las alhajas eran consideradas no solo valiosas sino además necesarias, colocándose así en la cúspide de la escala de valores, mientras que actualmente no mantienen esta misma categoría. La necesidad es una cualidad atribuida; así —concluye Simmel—, “la economía como forma social consiste no solo en intercambiar valores sino en el intercambio de valores”<sup>10</sup>.

En su estudio sobre la vida social de las cosas, Appadurai matiza algunas de las agudas observaciones de Simmel. Puesto que en este capítulo abordamos la transformación del

<sup>4</sup> KOERNER, Joseph Leo; KOERNER, Lisbet. “Value”, en: *Critical Terms for Art History*. ROBERT, R. S.; NELSON, S. (eds.). Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 1996.

<sup>5</sup> SIMMEL, Georg. *Filosofía del dinero*. PÉREZ, J. L. M. (ed.) Granada: Editorial Comares, 2003.

<sup>6</sup> “Cualquiera que sea el sentido empírico o trascendental con que se hable de las ‘cosas’, a diferencia del sujeto, en ningún caso es el valor uno de sus ‘atributos’, sino un juicio sobre ellas, que el sujeto formula. No obstante, ni el sentido y contenido profundos del concepto valor, ni su importancia dentro de la vida espiritual individual, ni los acontecimientos o configuraciones sociales prácticos vinculados a aquel se pueden asimilar suficientemente mediante su atribución al ‘sujeto’. Las vías de esta comprensión se hallan en una región desde la cual aquella subjetividad aparece como algo transitorio y, en realidad, no muy esencial.” SIMMEL: *op. cit.*, p. 13.

<sup>7</sup> Simmel se refiere al debate que existía entonces sobre la esencia del dinero: ¿el dinero debía ser un valor para medir, cambiar y representar valores o bien podía funcionar como un signo, es decir, un símbolo sin valor sustancial? *Vid.* SIMMEL: *op. cit.*, p. 117.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>9</sup> Además, Foucault escribe en la misma página: “Para poder decir el precio era necesario que fueran preciosos. Era necesario que fueran raros, útiles, deseables. Y también era necesario que todas estas cualidades fueran estables para que la marca que ellos imponían fuera una verdadera signatura, universalmente legible”. FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2010, p. 167.

<sup>10</sup> SIMMEL: *op. cit.*, p. 80.

oro en una mercancía, citaremos la definición del “espíritu de las mercancías” según este autor. Appadurai explica que mercancía es cualquier cosa que se intercambia; sin embargo, existen distintos tipos de intercambio: trueque, regalos o el sistema monetario actual. La diferencia entre el espíritu del regalo y el de la mercancía ha provocado un amplio debate en el discurso antropológico. Se solía diferenciar distinguiendo que los regalos parten de un espíritu de sociabilidad, espontaneidad y reciprocidad, mientras que las mercancías son intercambios calculados, orientados al beneficio y al interés propio. Ahora bien, Appadurai coincide con Simmel en subrayar que lo importante es ver la dimensión calculadora de todo tipo de intercambio, aunque varíe mucho la sociabilidad que se atribuya a ella.

Appadurai diferencia los diferentes regímenes de valor por los que circulan los objetos económicos en esferas de tiempo y de espacio. En la esfera del espacio se parte de esta premisa: el oro no tiene un valor intrínseco, sino que su valor es —como ha escrito Simmel— “un juicio atribuido por otros”. Una vez aceptado que el significado del oro no es ni inmutable ni eterno, estamos preparados para aplicar el enfoque biográfico que propone Igor Kopytoff, quien describe el proceso como una serie de movimientos divergentes o convergentes en los cuales los objetos van entrando o saliendo del estado de mercantilización<sup>11</sup>. En el caso del oro son muchas las divergencias semánticas que ha experimentado este metal a lo largo de la historia: de material mágico ha pasado a depósito de riqueza, de depósito de riqueza a moneda, de moneda a unidad de cambio, y, finalmente de unidad y patrón a signo. Es cierto que ha existido la tendencia a acentuar su uso, pues como metal posee unas cualidades especiales para el proceso de singularización, pero deseamos recalcar que, a pesar de sus cualidades de belleza e inalterabilidad, ha sufrido mutaciones en su función.

Este enfoque biográfico pone de relieve las distintas fases de la vida por la que puede transitar un objeto o material —en nuestro caso, el oro—. El oro entrará y saldrá del estado mercancía en múltiples ocasiones: a veces el oro será considerado monopolio estatal —por ejemplo, en el Antiguo Egipto, en Bizancio y, más recientemente, en Estados Unidos—, otras se asignará un papel como signo del intercambio monetario con la forma de la moneda; o bien se desmercantilizará completamente al tomar formas culturalmente significantes —altares, reliquias, iconos— que transforman el objeto de un estado profano a uno sagrado. Para estas últimas, que son a la vez obras de arte y de uso ritual, Kopytoff ha acuñado el término de “productos terminales”. Con este nombre designa a aquellos productos que, por su función, contexto y significado, no van a entrar de nuevo en el circuito de mercantilización. Son productos que están en una “zona enclavada” donde transitan hacia un único recorrido de producción a consumo. Si pensamos en reliquias como San Pantaleón, la talla de San Fermín o la Virgen de Montserrat, por poner algunos ejemplos españoles, comprendemos que es ciertamente difícil que cualquiera de estas obras de arte puedan ser introducidas de nuevo en el mercado.

<sup>11</sup> KOPYTOFF, Igor. “The cultural biography of things: commoditization as process”, en: *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. APPADURAI, Arjun (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1986.



Este mismo planteamiento biográfico basado en Appadurai es el que propone Deborah Cherry en “Brief Lives: the (auto)biographies of works of art” para explorar las contradicciones de las creaciones contemporáneas que, con su naturaleza frágil, efímera y transitoria, cuestionan conceptos como la longevidad y la permanencia, asociados tradicionalmente al arte y al patrimonio<sup>12</sup>.

En cuanto a la esfera del tiempo, otros estudios antropológicos han analizado los gestos de intercambio de comida por mercancías imperecederas, como oro y diamantes. Estos intercambios introducen la dimensión temporal en el discurso. Cuando se obsequian mercancías imperecederas, el gesto es transitorio, mientras que el obsequio es eterno. De esa forma se establece una obligación de reciprocidad para el tiempo futuro<sup>13</sup>. Por ello, el oro, incluso cuando es un obsequio, acaba convertido en depósito de riqueza para el futuro.

### Varna: El valor relativo del oro

El arqueólogo Hans-Gert Bachmann designa con el término *Metallshock* (shock del metal) el importante cambio que supuso para el hombre el conocimiento del oro, su simbología y su manipulación técnica<sup>14</sup>. Con el fin de establecer el valor relativo del oro nos remontamos a los primeros hallazgos de oro de la prehistoria encontrado en una necrópolis del Calcolítico final en Varna, Bulgaria, fechada entre el 4.600-4.200 a.C. [Fig.1]. El excelente estudio del arqueólogo social británico Colin Renfrew (1986) analiza en profundidad el significado y el valor social atribuido al oro en Varna planteándose cuestiones de absoluta centralidad para nuestra investigación<sup>15</sup>. En su cuestionamiento del “valor intrínseco” del oro, Renfrew determina que los hallazgos de Varna son excepcionales por dos razones: en primer lugar, por los numerosos objetos de oro encontrados en el cementerio que los convierten en los oros trabajados más antiguos del mundo<sup>16</sup>; en segundo lugar, porque estos reflejan una jerarquía de élites y una estructura piramidal de la sociedad en las culturas calcolíticas. Hasta el hallazgo de Varna, las casas y los ajuares encontrados no mostraban variedades en el rango social, algo característico de las sociedades igualitarias. Este descubrimiento supone un cambio sustantivo en la configuración del oro; Varna parece demostrar que, antes de su mercantilización, su función era mostrar poder, autoridad, rango social y jerarquía.

<sup>12</sup> CHERRY, Deborah. “Brief Lives: the (auto)biographies of works of art”. Ponencia en el Simposio *Contemporary Art, Who Cares?*, Ámsterdam: Netherlands Media Art Institute, junio, 2010. [En línea]. Disponible en: <<http://www.incca.org/cawc-programme/day-1/629-deborah-cherry>>. [Consulta: 4 de marzo de 2012].

<sup>13</sup> RENFREW, Colin. “Varna and the emergence of wealth in prehistoric Europe”, en: *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. APPADURAI, Arjun (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1986, pp. 160-161.

<sup>14</sup> BACHMANN, Hans-Gert. *The Lure of Gold: An Artistic and Cultural History*. Nueva York; Londres: Abbeville Press, 2006, p. 35.

<sup>15</sup> RENFREW: *op. cit.*

<sup>16</sup> Si realizamos un recuento cuantitativo constatamos que se encontraron 3.000 objetos de oro frente a 160 de cobre, 230 piezas de pedernal, 90 de piedra y mármol y 650 de cerámica. El material más prolijamente empleado fue el oro. [En línea]. Disponible en: <<http://www.amvarna.com/eindex.php?lang=2&lid=2&slid=&slid=1>>. Varna Museum of Archeology>. [Consulta: 21 de marzo de 2012].

Coincidimos con Renfrew cuando declara que “(...) el concepto de ‘valor intrínseco’ es una denominación errónea debido a que el ‘valor’ de los metales preciosos es atribuido más que inherente”<sup>17</sup>. Cuando el arqueólogo estudia los objetos de oro prescindiendo de la presente escala de valores se está abriendo a la posibilidad de que estos valores actuales no fuesen necesariamente los mismos en las sociedades calcolíticas de los Balcanes; ahora bien, un análisis pormenorizado de la distribución de los objetos dorados revela cuán grandes eran las disparidades: de las doscientas noventa y cuatro tumbas excavadas, solo noventa y nueve contenían objetos de oro<sup>18</sup>. En particular, un sepulcro se reveló especialmente rico en el metal precioso; pertenecía a un varón de entre cuarenta y cincuenta años rodeado de novecientos noventa objetos de oro. Pero quizá lo más destacable era la ornamentación de las partes del cuerpo, pues el oro se mostraba cubriendo partes significativas, como el rostro y los genitales [Fig. 2]. Un hecho que suponía un gran contraste frente a otras tumbas donde no se halló casi nada de oro; y —según Renfrew— la prueba definitiva de una escala de valores y una incipiente jerarquización en la sociedad.

Resumiendo los argumentos del arqueólogo, todas las observaciones respaldan que el oro en Varna fuera un material altamente valorado<sup>19</sup>. Otra conclusión que extrae el autor, que nos parece importante destacar, es que si bien el valor del oro no es una cualidad intrínseca al metal sino que es una atribución creada por los hombres, la belleza del metal por el reflejo de la luz es una cualidad inherente. Por último, señalamos que esta funda para el pene del jefe constituye un ejemplo muy temprano de identificación del oro con la autoridad, la jerarquía y el poder masculino, una asociación que encontraremos de nuevo en obras de artistas contemporáneos como en el *Obelisco de la Caja* de Santiago Calatrava, y será tratado en profundidad en el capítulo VI. El filósofo francés Jean-Joseph Goux dedica su estudio “Figurative Standars: Gold and the Phallus” precisamente a indagar estas relaciones<sup>20</sup>. En dicho artículo cita a Alfred Ernest Jones, psicoanalista y biógrafo de Freud, quien estudia por qué los hombres arcaicos atribuían poderes mágicos a algunos amuletos y talismanes. Jones argumenta que estas creencias supersticiosas “brotan de una significación inconsciente de los objetos, que son, simplemente, símbolos de los órganos genitales, predominantemente masculinos”<sup>21</sup>. A través de la asociación entre los órganos genitales y “la idea de poder o potencia” estos objetos adquieren facultades de defensa y de protección.

<sup>17</sup> RENFREW, Colin; BAHN, Paul. *Arqueología: Teoría, métodos y práctica*. Madrid: Akal, 1993, p. 374.

<sup>18</sup> En su artículo escrito en 1986 Renfrew señala que las noventa y nueve tumbas con oro pertenecían todas a hombres. En cambio, en una publicación más reciente, en 2006, Bachmann puntualiza que eran en su mayoría mujeres de alto rango. BACHMANN: *op. cit.*, pp. 35-36.

<sup>19</sup> Otras pruebas que presenta Renfrew sobre la valoración del oro son: la presencia de objetos simulados; en concreto material recubierto de una lámina de oro para simular oro macizo evidenciando que los objetos habían sido manipulados para que parezcan más valiosos. En segundo lugar, la frugalidad con la que se aplicó el metal precioso respecto al cobre. Así, mientras abundan los objetos de cobre sólido, el oro se aplica en láminas. RENFREW: *op. cit.* pp., 48-49.

<sup>20</sup> GOUX, *op. cit.*

<sup>21</sup> JONES, Ernest. *Papers on Psycho-analysis*. Nueva York: Wood and Co., 1919, p. 171, citado en Goux: *op. cit.*, p. 92.

## La perspectiva de Marx: el fetichismo de las mercancías

Marx diferencia entre el valor de uso, el “uso de una cosa”, y el valor de cambio, “la proporción en la cual se cambian valores de uso de una clase por valores de uso de otra clase”<sup>22</sup>. Según la teoría marxista “en cuanto valores, todas las mercancías son simplemente determinadas cantidades de tiempo de trabajo cuajado”, subrayando cómo entre valor de uso y valor de intercambio existe un nexo común: ambos son productos del trabajo<sup>23</sup>. Renfrew matiza estos términos formulados por Marx, y distingue que existe un tipo de objetos que son muy cotizados y con gran significado simbólico<sup>24</sup>. Estos objetos de valor primario, como el oro, no tienen una relación directa con el valor de trabajo; el oro puede ser de fácil extracción —como el bateo de las arenas auríferas en busca de pepitas— o de muy difícil extracción. Ante esta incongruencia, Renfrew se pregunta “lo que nos interesa es (saber) por qué precisamente el oro, en lugar de cualquier otro material, debe ser considerado una mercancía de gran valor”<sup>25</sup>. Pero es el propio Marx quien contesta introduciendo el concepto del “carácter de fetiche de la mercancía y su secreto”. “A primera vista —escribe Marx— una mercancía parece una cosa obvia, trivial. Su análisis indica que es una cosa complicadamente quisquillosa, llena de sofística metafísica y de humoradas teológicas”<sup>26</sup>.

En el caso de Varna, los sencillos objetos de oro no parecen haber tenido una utilidad relevante, ni excesivo trabajo; lo que los singulariza es su material. El arqueólogo enumera una lista de mercancías cuyo valor primario funciona en el ámbito del intercambio en contextos culturales diferentes; encabezando la lista se encuentra el oro. Estas mercancías son: el oro y la plata, el cristal, el jade, las piedras translúcidas y los objetos de concha. Estas sustancias consideradas “valiosas” tienen algunas propiedades genuinamente intrínsecas que favorecen que sean consideradas como valor primario. Estas propiedades son:

- Una belleza llamativa y vistosa de manera que producen placer estético a los sentidos
- Rareza y escasez
- Durabilidad

Aunque la mayoría de los objetos de “valor primario” comparten la propiedad de la durabilidad —el oro, los diamantes, el jade, las conchas, el cristal—, otros son consumibles como el perfume, el incienso o el vino. De hecho, existe una polaridad entre las mercancías valiosas primitivas: por un lado, están las mercancías que se consumen de manera ostentosa —y que necesitan de su consumo— como el incienso y la mirra; por otro, las mercancías que tienen una perdurabilidad eterna, como el oro y el jade. Recordemos los obsequios de los Reyes Magos: oro, incienso y mirra. Estudiando los usos y significados del oro en las so-

<sup>22</sup> MARX, Karl. *El capital. Crítica de la economía política. Antología*. RENDUELES, César (Selección, introducción y notas). Madrid: Alianza Editorial, 2010 [1867], pp. 72-73.

<sup>23</sup> MARX: *op. cit.*, p. 77.

<sup>24</sup> Este sería el concepto de *agalma* que desarrolla Louis Gernet en *La notion mythique de la Ancient Grèce* y que comentamos en el siguiente subepígrafe.

<sup>25</sup> RENFREW: *op. cit.*, p. 165, nota 8.

<sup>26</sup> MARX: *op. cit.*, p. 87.

ciedades antiguas reconocemos algunas similitudes con rituales de artistas contemporáneos como Yves Klein, James Lee Byars, Joseph Beuys o Richard Wright, en cuyas obras ofrecen oro como un objeto consumible. En el arte contemporáneo existe una prevalencia hacia lo efímero, transitorio y frágil; una transitoriedad que parecen compartir con algunos usos y rituales de sociedades primitivas. Sin embargo, las similitudes son meramente formales. En las sociedades arcaicas los objetos no eran bienes y productos sino que formaban parte de un sistema de relaciones en las que se intercambiaban favores, ritos, cortesías y se establecían alianzas entre colectividades. Por su parte, el artista contemporáneo como individuo perteneciente a una sociedad poscapitalista, incluso cuando crea una obra efímera, esta estará sometida a una mercantilización<sup>27</sup>.

### **La noción mítica del valor: *agalma***

Ciertas propiedades inherentes al material como su brillo y su belleza han singularizado este metal favoreciendo las asociaciones mágicas. En su estudio sobre la noción mítica del valor en la Antigua Grecia el sociólogo y filólogo Louis Gernet estableció las conexiones existentes entre objetos preciosos y brillantes, por un lado, y la magia y el poder, por otro<sup>28</sup>. Cuando introdujo el término *agalma* proveniente de la poesía épica griega se estaba remontando al uso de esta palabra en las leyendas más antiguas cuya aplicación se extendía a todo tipo de objetos preciosos y brillantes. Su significado estaba asociado al verbo *agaille*, que significaba honrar y adorar expresando la idea de riqueza noble.

El estudio de Gernet identifica las instituciones y costumbres sociales de una época prehistórica en la historia de la Antigua Grecia. En este estadio aún primitivo se celebraban festivales campesinos donde no existía la diferenciación de rango: eran celebraciones sin sacerdotes ni reyes. La siguiente fase consistía en el desarrollo de sociedades secretas con una organización jerárquica distinguida por los pasos de iniciación<sup>29</sup>. La tercera fase —que es el momento que nos interesa— mostraría a los reyes-dioses mitificados en leyendas como la del vellocino de oro. Predomina la figura del rey-mago, dominador de los vientos y del tiempo<sup>30</sup>. En las leyendas de la época homérica se consideraban *agalmata* los objetos de ofrendas religiosas. De esta forma, se creaba un tipo de comercio religioso en un periodo pre-monetario que precedía al estadio de pensamiento abstracto que tendría lugar con la moneda<sup>31</sup>. En la mitología, los objetos agálmicos establecían una relación de reciprocidad, de don y contra-don, que a menudo podía tener una connotación de inmortalidad.

<sup>27</sup> Vid. Capítulo VI y Apéndice 4. *Entrevistas publicadas de artistas*: WRIGHT, Richard.

<sup>28</sup> GERNET, Louis. “La notion mythique de la valeur en Grèce” en: *Journal de Psychologie*, oct.-dic., 1948, pp. 415-462.

<sup>29</sup> HUMPHREYS, S. C.: “The Work of Louis Gernet” en: *History and Theory*, vol. 10, nº 2 (1971), pp. 172-196, publicado por Wiley para Wesleyan University. [En línea]. Disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/2504291>>. [Consulta: 26 de febrero de 2013].

<sup>30</sup> HUMPHREYS: *Ibid.*

<sup>31</sup> GERNET: *op. cit.*, p. 420.

La coincidencia entre oro y el surgimiento de sociedades de rango no se dio únicamente en las sociedades del Viejo Mundo. El antropólogo Reichel-Dolmatoff señala cómo en los pueblos precolombinos, concretamente en Colombia, coincidió el auge de la orfebrería con los cacicazgos en torno a 500 a.C. Y en el surgimiento de sociedades desiguales tuvo un destacado papel el oro, su posesión y uso<sup>32</sup>. Reichel-Dolmatoff describe cómo las joyas de oro otorgaban una presencia al portador —guerrero, cacique o chamán— que establecía una afirmación de superioridad frente a sus semejantes, gracias al poder numinoso del binomio oro-sol<sup>33</sup>.

### La mercantilización del oro

Entre las sociedades igualitarias el uso del oro era ceremonial para rituales mágico-religiosos. A partir de la jerarquización de la sociedad, el oro y otros metales adquirieron un papel activo con capacidad para expresar rango y estatus social. Existen numerosos ejemplos de acumulación de oro, como los “depósitos rituales” encontrados en Mengíbar (Jaén), por poner un ejemplo de la península ibérica [Fig. 3]. Este brazalete con espirales, realizado con un molde, sobresale por ser un objeto macizo y muy pesado, considerándose un ejemplo de “depósito ritual” por la gran cantidad de metal empleado<sup>34</sup>. Los “depósitos rituales” de oro indicaban que una clase dominante tenía voluntad de controlar la riqueza mediante su acumulación en forma de objetos de oro pesados, o alternatively, retirándolos de la circulación cuando su exhibición se había hecho demasiado frecuente y empezaban a perder significado o valor de excepcionalidad.

Atendiendo a la psicología de la economía, podemos afirmar que el valor es una noción percibida dentro de un contexto social; y la percepción del oro como un valor intrínseco y natural muestra la necesidad psicológica de contar con una medida estable frente a la incertidumbre e inseguridad económica. La psicóloga económica Pelzman sostiene que “el orden que surge del caos” —el principio rector del universo— es uno de los arquetipos más importantes que se nutre tanto de nuestras inseguridades como de nuestra necesidad de cobijo; el oro sería entonces una protección psicológica frente a la incertidumbre<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> “Como es obvio se trataba de sociedades esencialmente desiguales, un rasgo que, por cierto, se relacionaba generalmente con la posesión y el uso del oro. Aunque se sabe muy poco acerca de la relación entre la institución del cacicazgo y la orfebrería, en términos de causas y consecuencias, la gran importancia del oro en este tipo de sociedades está confirmada por las crónicas españolas y los hallazgos hechos en las tumbas indígenas.” REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. *Orfebrería y Chamanismo: un estudio iconográfico del Museo del Oro del Banco de la República, Colombia*. Bogotá, D.C.: Villegas Editores, 2005, pp. 63-66.

<sup>33</sup> REICHEL-DOLMATOFF: *op. cit.*, p. 31.

<sup>34</sup> Según Perea, la cronología es incierta. Pertenece al período de la Edad de Bronce (1800-1250 a. C.), sin concretar más la época. PEREA, Alicia. *Historia del Oro en el Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional, 1996, p. 13. [En línea]. Disponible en: <<http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MAN&txtSimpleSearch=Brazalete&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=MAN&MuseumsRolSearch=9>>. [Consulta: 26 de septiembre de 2012].

<sup>35</sup> PELZMANN, Linda. “Gold Rush” en: *Gold*, HUSLEIN-ARCO, Agnes; ZAUNSCHIRM, Thomas (eds.). [Cat. Exp.]. Viena: Hirmer Belvedere, 2012, p. 107

## IV. 2. LA HISTORIA ECONÓMICA DEL ORO

No es nuestra intención trazar una historia económica del oro, sino resaltar los cambios que ha experimentado este metal a lo largo de la historia como valor económico. Para ese otro enfoque, nos remitimos a la publicación *Oro: Historia de una obsesión*, de Bernstein, que aporta la visión de un economista en una obra de divulgación, y a los dos libros del periodista Timothy Green *El mundo del oro* y *El nuevo mundo del oro*<sup>36</sup>. Nosotros seguimos a Mundell para la economía del siglo XX y el papel del patrón oro<sup>37</sup>. Otro escrito que aborda tangencialmente el oro monetario, *La historia del oro*, del francés Sédillot, ofrece un contrapunto a la visión predominantemente anglosajona en la historia de la economía<sup>38</sup>. Mientras, *La historia del dinero*, de Weatherford, se aproxima al oro desde el enfoque de la antropología, enfatizando el valor que los seres humanos atribuyen al dinero, y el papel que este tiene en las relaciones sociales<sup>39</sup>. La tesis de Gómez Pintado (2008) recoge la historia del oro monetario con un resumen de las contribuciones de algunos de los autores arriba mencionados<sup>40</sup>.

Sin embargo, las aportaciones que profundizan más en la relación entre oro, economía y arte se encuentran en los catálogos de exposiciones temporales; entre ellas, destaca el texto de la exposición *Gold: Power and Allure* que tuvo lugar en Londres, entre junio y julio de 2012. Timothy Green escribe sobre el mercado mundial del oro en Londres y Michael Metcalf sobre las monedas en Inglaterra y su simbolismo, aunque en ambos casos, se centran en el papel del oro en Gran Bretaña<sup>41</sup>. Otra contribución señalada es el artículo del economista Thomas Kreyenbühl titulado “De l’ancrage monétaire à la spéculation” donde hace hincapié en el cambio sufrido por el oro desde su papel de patrón en los intercambios comerciales a la progresiva fluctuación del valor del metal hasta llegar a la actualidad<sup>42</sup>. Hoy —afirma el autor— el oro no es ni un modo de pago, ni un criterio de valor ni un depósito de riqueza

<sup>36</sup> BERNSTEIN, Peter L. *El oro. Historia de una obsesión*. Buenos Aires: Ediciones B Argentina S. A., 2002; GREEN, Timothy. *El mundo del oro*. Barcelona: Ayma Editora, 1968 y *El nuevo mundo del oro*. Barcelona: Editorial Planeta, 1983.

<sup>37</sup> “Robert A. Mundell - Prize Lecture”. Nobelprize.org. 10 Aug 2012. [En línea]. Disponible en: <[http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/economics/laureates/1999/mundell-lecture.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/economics/laureates/1999/mundell-lecture.html)>. [Consulta: 10 de agosto de 2012]. Edición impresa: MUNDELL, Robert A. “A Reconsideration of the Twentieth Century” en: *Conferencia del Premio Nobel de Economía*, PERSSON, E. T. (ed.). Stockholm Universit: World Scientific Publishing Co., 1999.

<sup>38</sup> SÉDILLOT, René. *Historia del oro. Un objetivo balance de su significación a través de siglos y civilizaciones, desde la Antigüedad hasta nuestros días*. Barcelona: Bruguera, 1975.

<sup>39</sup> WEATHERFORD, Jack. *La historia del dinero. De la piedra arenisca al ciberespacio*. Barcelona: Editorial Andrés Bello, 1997.

<sup>40</sup> GÓMEZ PINTADO, Ainhoa. *El oro en el arte: Materia y espíritu. Contribución a la restauración en el arte contemporáneo*. Universidad del País Vasco, 2008. [Tesis inédita]. Anexo II, pp. 22-44.

<sup>41</sup> GREEN, Timothy. “London-The World’s Gold Market” en: *Gold: Power and Allure*, CLIFFORD, H. (ed.). [Cat. Exp.]. Londres: The Goldsmith’s Company, 2012, pp. 74-83; METCALF, Michael. “Gold coins, their symbolism and international finance” en: *Gold: Power and Allure*, CLIFFORD, H. (ed.). [Cat. Exp.]. Londres: The Goldsmiths’ Company, 2012, pp. 116-123.

<sup>42</sup> KREYENBÜHL, Thomas. “De l’ancrage monétaire à la spéculation” en: *Aurum*, DENARO, D. (ed.). [Cat. Exp.]. Biel, Bienne: CentrePasquArt de Bienne, 2008, pp. 169-171.

y ahorro; entre los inversores privados se especula con él como con cualquier otra materia prima, ya sea en forma de inversiones directas, participando en el Exchange Traded Funds (ETF) —en castellano, Fondo Negociable en el Mercado— o a través de acciones en empresas mineras<sup>43</sup>. Por último, Linda Pelzmann aporta unas interesantes reflexiones desde el ámbito de la psicología de la economía en su artículo “Gold Rush” incluido en la publicación que acompaña la exposición *Gold* que tuvo lugar en el Belvedere de Viena en 2012<sup>44</sup>.

### El tiempo de la economía natural

En la economía moderna existe una convención muy extendida que asigna valor a algo que carece de todo valor inmediato: el papel monetario. Simmel reflexiona sobre este hecho concluyendo que “esto es posible gracias a una organización permanente del grupo y una mayor inteligencia del individuo”<sup>45</sup>. En un primer tiempo —que podríamos denominar el tiempo de la *economía natural*— se intercambiaban valores de uso, es decir, mercancías que tenían un valor concreto y podían ser empleados inmediatamente<sup>46</sup>. Estos valores —o dinero-mercancía— podían ser desde ganado, sal, esclavos, tabaco, pieles, chocolate, conchas y un largo etcétera, de ahí el término dinero pecuniario, del latín *pecunarius*, equivalente a la riqueza ganadera. Por su mayor deseabilidad algunos objetos se cambiaban y circulaban más, constituyéndose como medida de otros objetos. Cada pueblo, según la época y el lugar, ha elegido un bien frente a los demás como unidad de cambio. Y mientras más “primitivas” eran las ideas económicas, más directa debía ser la relación sensorial con la unidad general de valor<sup>47</sup>. No abordamos aquí la otra dimensión de la moneda —o lo que cumple la función de moneda, ya sea sal, ganado u oro— que es el valor religioso que está asociado a esos objetos<sup>48</sup>.

Los inconvenientes de emplear bienes de consumo como mercancías de intercambio pronto se manifestaron, pero a partir de la Edad del Hierro el hombre tiene capacidad para dividir los metales permitiéndole emplear hierro, cobre, plomo, plata u oro como mercancía de intercambio. Frente a los consumibles, los metales tenían la ventaja de ser fácilmente transportables, inalterables e indestructibles; además, podían adoptar varias formas —siempre uniformes—, conformándolos como lingotes, barras, herramientas o monedas.

<sup>43</sup> KREYENBÜHL: *op. cit.*, pp. 170-171.

<sup>44</sup> PELZMANN, Linda. “Gold Rush” en: *Gold*, HUSSLEIN-ARCO, Agnes; ZAUNSCHIRM, Thomas (eds.). [Cat. Exp.]. Viena: Hirmer Belvedere, 2012, pp. 106-109.

<sup>45</sup> SIMMEL: *op. cit.*, p. 133.

<sup>46</sup> Mauss critica el término “economía natural” señalando que nunca ha existido lo que se viene a llamar economía natural. Subraya la diferencia entre el comercio como lo entendemos ahora y los intercambios en las sociedades arcaicas donde, en primer lugar, eran colectividades (clanes, tribu, familias) y no individuos quienes intercambiaban bienes, riquezas y productos. Además, puntualiza el antropólogo: “Lo que intercambian no son bienes y riquezas sino cortesías, festines, ritos, colaboración militar, mujeres, niños, danzas, ferias...”. MAUSS, Marcel. *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Buenos Aires y Madrid: Katz Editores, 2010. pp. 73-74.

<sup>47</sup> SIMMEL: *op. cit.*, p. 136

<sup>48</sup> GIOBELLINA BRUMANA, F. “El don del ensayo, Estudio preliminar” en MAUSS, M. *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*, *op. cit.*, p. 38.



Con todo, si bien los metales fueron elegidos como unidad de valor por muchas culturas, el oro alcanzó un estatus privilegiado entre estos, aunque desde el punto de vista utilitario —y así es como lo interpreta Weatherford— tuviese pocas aplicaciones prácticas<sup>49</sup>. Demasiado blando y maleable, no es apto para construir una herramienta, ni una lanza, ni un hacha; y es que el oro ha pertenecido siempre a otra esfera de mercancías, a las mercancías de lujo y los objetos *agálmicos*.

### *Los monopolios reales: el oro en Egipto*

El metal precioso, con su fulgor amarillo brillante, se reservaba para el uso exclusivo de los reyes y los sacerdotes. En el antiguo Egipto, donde los faraones eran a la vez dioses y reyes, el oro era su monopolio. El primer lingote se encontró en Egipto, fechable en torno al 3150 a.C.; un lingote de catorce gramos estampillado con la marca del faraón Menes<sup>50</sup>. Conservado en templos y palacios, el metal era propiedad y privilegio de los faraones y su familia; por ello, únicamente se mercantilizaba en forma de lingotes y exclusivamente para intercambios comerciales internacionales, aunque esos casos eran excepcionales. Como explica Bernstein, un lingote de oro, por su propia forma, era —y es— un depósito de riqueza. El economista distingue con claridad la diferencia entre un depósito de riqueza y el dinero: “Un depósito de riqueza es una masa; el dinero, en cambio, se mueve de un bolsillo a otro”<sup>51</sup>. Así, los lingotes de oro quedarán asociados a lo estático, mientras que las monedas de oro se relacionarán con lo fluido y contingente. Estas relaciones semánticas reaparecerán en obras con lingotes de artistas contemporáneos, que analizaremos en profundidad en el epígrafe “Auri sacra fames”<sup>52</sup>.

Pero no conviene olvidar que el oro en Egipto era mucho más que un metal para el intercambio o para atesorar riqueza: era una sustancia sagrada, la carne de los dioses. Dentro del discurso antropológico, y siguiendo a Kopytoff, el oro se consideraba una mercancía enclavada (*enclaved commodity*); un término que designa un tipo de mercancía de lujo, frente a las mercancías de primera necesidad, aunque Appadurai prefiere distinguir entre “mercancías móviles” y “mercancías fijas”<sup>53</sup>. Así, el oro de los faraones en Egipto era el epítome de mercancía enclavada y fija.

La principal función de los monopolios reales era mantener la exclusividad suntuaria, la ventaja comercial y la demostración de rango. Estas restricciones reales creaban un proceso denominado desmercantilización desde arriba<sup>54</sup>. En un contexto más amplio, Kopytoff indica cómo las obras de arte y de uso ritual en las sociedades —tanto arcaicas como modernas— se sitúan en una zona enclavada y no son fácilmente mercantilizables.

<sup>49</sup> Aunque en la actualidad gracias a la nanotecnología se está empleando el oro para fines útiles desde la medicina en tratamientos de cáncer y de Alzheimer pasando por la ingeniería o la informática y la electrónica.

<sup>50</sup> Entre los arqueólogos hay discrepancias sobre las fechas del reinado del faraón Menes, también conocido como el rey Narmer. Las fechas barajadas van desde 3100- 3050 a 3000 a.C.

<sup>51</sup> BERNSTEIN: *op. cit.*, p. 37.

<sup>52</sup> *Vid.* Capítulo V, Auri Sacra Fames, pp. 185-192.

<sup>53</sup> APPADURAI: *op. cit.*, p. 16.

<sup>54</sup> *Ibid.*: p. 22.

A lo largo de la historia el oro pasará de considerarse un producto “terminal” —con un único recorrido de producción a consumo— a introducirse de nuevo en el mercado como mercancía. Su altísimo valor económico y la insaciable demanda de este metal han supuesto que piezas excepcionales de orfebrería y artes decorativas se hayan perdido para siempre, fundidas para obtener beneficios monetarios. Este camino divergente de la vida del oro será el que recorreremos, siguiendo el paso del oro-monopolio y desmercantilizado al de oro-moneda, cuando se intercambia incesantemente de manera fluida. Hoy en día el oro desmonetizado es una materia prima más en los mercados, y el valor económico ha pasado a primer plano, despojándose de toda aura sagrada y mágica en casi todos los ámbitos culturales<sup>55</sup>.

### *Regalos áureos*

Más allá del Imperio egipcio, y aun manteniendo la exclusividad entre los poderosos, el oro comienza a cambiar de mano a través de los intercambios comerciales y de los regalos. En la Biblia se mencionan los generosos regalos de oro con los que la reina de Saba obsequió al rey Salomón evidenciando cómo la costumbre de regalar oro en forma de joyas y objetos era una forma de establecer vínculos entre los poderosos, entre reyes y nobles.

En su clásico estudio *Ensayo sobre el don* (1925)<sup>56</sup>, Marcel Mauss argumentaba que “la identidad del que regala está invariablemente ligada con el objeto regalado, que causa que el regalo tenga el poder de obligar al receptor a devolver ese gesto”<sup>57</sup>. “Lo que obliga en el regalo recibido, intercambiado, es el hecho de que la cosa recibida no es algo inerte”<sup>58</sup>. Así, si “la cosa recibida no es algo inerte”, como afirma Mauss, el acto de dar crea un lazo social entre dador y receptor. Por eso, los regalos de oro eran tan valiosos, pues aseguraban alianzas perdurables<sup>59</sup>. En la esfera privada, los regalos áureos han servido para conmemorar momentos de transición en la vida —nacimiento, matrimonio, muerte— que se sellan con objetos de oro: las alianzas, las medallas de oro, los amuletos para los bebés o los anillos de oro en recuerdo de los fallecidos, son algunos ejemplos. Tanto en el ámbito privado como en la esfera pública, los regalos áureos transmiten la tensa relación entre su valor de mercado y su valor simbólico. En el pasado, en el ámbito de las relaciones políticas, si se ofrecía oro sin una forma determinada —por ejemplo, una bolsa de monedas—, se consideraba un deshonor<sup>60</sup>.

<sup>55</sup> Todavía hay pueblos indígenas en Suramérica, como los Kogi en Colombia, que realizan rituales chamánicos donde el oro mantiene su papel mágico-religioso. Los sacerdotes mama celebran un rito del culto al sol donde el “oro santo” juega un papel privilegiado. *Vid.* REICHEL-DOLMATOFF: p. 34.

<sup>56</sup> MAUSS, Marcel. *op. cit.*

<sup>57</sup> MAUSS: *op. cit.*, s/p, citado en Clifford, 2012, p. 132.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>59</sup> CLIFFORD, Helen. “Gold and the rituals of life” en: *Gold. Power and Allure*. Londres: Paul Holberton publishing, 2012, p. 132.

<sup>60</sup> En la Inglaterra del siglo XVII, Samuel Pepys escribe en 1662 en su diario criticando el regalo que ofreció la reina (Caterina de Braganza) a Lord Sandwich: únicamente “una bolsa de oro... que no es un regalo honorable” del valor de libras 1.400. Parece ser que la reina mostraba su desagrado por el apoyo que Lord Sandwich brindó a Cromwell. El regalo de la bolsa de monedas de oro era interpretado como un gesto de desaire. *Ibid.*

### *La democratización del oro: las primeras monedas*

Retomando el relato cronológico de la historia económica del oro, los intercambios mediante lingotes de oro u otros metales se multiplicaron entre los pueblos mesopotámicos, asirios y babilónicos. Se establecieron medidas uniformes según sus pesos; por ejemplo, catorce kilogramos de oro marcados por leones; siete kilogramos, marcados por patos. Así, un depósito de trigo podía ser cambiado fácilmente por un lingote de oro, agilizando el comercio. El siguiente paso hacia la mercantilización tuvo lugar en el reino de Lidia, un pueblo griego en la península de Anatolia<sup>61</sup>. El oro se convirtió en dinero cuando el rey Creso (568 a.C.) acuñó la primera moneda áurea en torno a 550 a.C.<sup>62</sup>. Se denominó *creseida*, o *estatera*, nombre más difundido en el mundo griego. Su aspecto, ovalado y grueso, contaban con el emblema del rey que garantizaba su autenticidad: una cabeza de león y una cabeza de toro frente a frente [Fig. 4]. Pesaba menos de once gramos. El proceso de acuñación aplanaba las unidades, dándoles la forma que ahora conocemos, mientras que la estampa del rey evitaba pesarlo cada vez que se hacía una transacción, facilitando la identificación, incluso por analfabetos. De esta manera, los reyes de Lidia ampliaron exponencialmente las posibilidades de cualquier empresa comercial<sup>63</sup>. La acuñación de oro significó un cambio sustancial en la relación de los hombres con el metal áureo: introdujo su democratización. Hasta entonces, solo los reyes y sacerdotes, es decir, los poderosos tenían acceso al oro y se engalanaban con él. Cuando este dejó de ser privilegio real y se democratizó, se hizo accesible a todas las clases sociales, e impulsó el comercio, facilitando el intercambio y abriendo el camino al mercado minorista<sup>64</sup>.

Otra innovación fue la monopolización de la emisión de moneda por parte del Estado. Hasta entonces, por lo menos en Lidia, donde abundaba el *electrum* —aleación de oro y plata de manera natural—, era posible la emisión privada de dinero metálico. Así pues, mientras que el oro se democratizó, la creación del dinero continuará bajo el monopolio exclusivo del Estado hasta día de hoy.

A partir de este momento, la moneda se convierte en el patrón que estandariza los valores relativos con los valores absolutos. Precisamente sobre la riqueza, Foucault reflexionaba en estos términos: “Toda riqueza es *amonedable*; así es como entra en circulación. De la misma manera, todo ser natural era *caracterizable* y podía entrar en una *taxinomia*; todo individuo era *nombrable* y podía entrar en un *lenguaje articulado*; toda representación era *significable* y podía entrar, para *ser conocida*, en un *sistema de identidades y de diferencias*”<sup>65</sup>.

<sup>61</sup> En Sardes, la capital de Lidia, se encuentra el río Pactolo con grandes depósitos de oro aluvial. Allí se encontraba de forma natural el electro (*electrum*) (dos tercios de oro y uno de plata), también conocido como oro blanco.

<sup>62</sup> SÉDILLOT: *op. cit.*, p. 139. Un antecesor de Creso, el rey Gíges, batió monedas de *electrum* que se encuentra de manera natural en el río Pactolo. Las primeras monedas de electro encontradas por arqueólogos son del 635 a.C., citado en BERNSTEIN: *op. cit.*, p. 46.

<sup>63</sup> WEATHERFORD: *op. cit.*, p. 57.

<sup>64</sup> El principal argumento de Weatherford es que la moneda permitió desbancar el sistema tributario anclado en el poder autocrático por un sistema de mercado cuyos pilares eran la negociación y el intercambio. *Vid.* WEATHERFORD: *op. cit.*, p. 61.

<sup>65</sup> FOUCAULT: *op. cit.*, p. 173.

Esa triple función de la moneda —como medida, como bien y como ahorro— incorpora nuevos valores al oro monetario que son principalmente tres:

**Valor-intercambio:** al ser fácilmente transportable en unidades más pequeñas o grandes, se convierte en un buen medio de intercambio de mercancías o bienes. Es un valor fijo, un “patrón” que sustenta el mercado de intercambio de bienes.

**Valor-refugio:** a diferencia de los bienes perecederos, el oro siempre se puede intercambiar. Es un refugio de riqueza y sirve de “póliza de seguro” ante las incertidumbres.

**Valor-medida:** las monedas, con su sello y la garantía del soberano que las emite, sirven de medida para contar y como unidad.

Así, con la monetarización del oro se adscriben estos nuevos significados a este material:

**Oro-Jerarquía:** el significado oro-jerarquía precede al oro-monetario. Ahora bien, se puede hablar de una escala en la que el oro, por su escasez, se reserva para lo más valioso y para los intercambios internacionales. De ahí que el oro se sitúe en la cúspide de la jerarquía —oro-plata-bronce— y manteniéndose así en muchos ámbitos de nuestra sociedad (deportes, premios, aniversarios).

**Oro-Valor Absoluto:** la moneda de oro epitomiza la estabilidad y el valor en sí mismo frente a los valores fluctuantes y relativos.

**Oro-Poder Político:** el poder de acuñar monedas suponía un privilegio, un símbolo de poder y de autoridad que se mantiene desde los griegos hasta finales del siglo XX, cuando el oro se desvincula definitivamente de las divisas nacionales.

**Oro-Reserva:** los países conservan una reserva de oro como salvaguarda frente a tiempos de crisis, guerras, y devaluaciones de la moneda.

**Oro-Riqueza:** desde el momento que se acuñan las monedas en oro, la identificación de riqueza material y oro será completa.

**Oro-Refugio:** entre los particulares, los ahorros (tesorillos/depósitos) de oro son una protección frente a la incertidumbre. Sirve para calmar los miedos aportando la seguridad que el hombre anhela instintivamente<sup>66</sup>.

## El oro como medida de valor abstracta

La desintegración del Imperio romano significó el cese de la circulación estable de monedas de oro en Europa durante mucho tiempo<sup>67</sup>. Los pueblos invasores no tenían capacidad de emitir monedas; carecían de la tecnología para extraer el metal y no estaban acostumbrados a atesorar reservas. Acuñar moneda significaba controlar el poder político y gozar del

<sup>66</sup> Aún el pleno siglo XXI, un dictador como Muammar Gaddafi conservaba un depósito de 6,5 billones de oro para asegurarse un cómodo exilio. Citado en ZILCH, Harriet (Comisaria). *Goldrush. Contemporary Art Made from, with or About Gold*. [Cat. Exp.] Nuremberg: Kunsthalle Nuremberg, 2012. p. 21.

<sup>67</sup> Si bien hubo reyes visigodos que acuñaron moneda, esta no gozó de la aceptación universal como sí ocurrió con el besante del Imperio Bizantino, o la estatera de Creso. En el artículo de Metcalf, el conservador de numismática del Ashmolean Museum, se centra en ejemplos del Reino Unido. *Vid. METCALF: op. cit.*, pp. 116-123.

suficiente prestigio para que esa moneda fuese universalmente aceptada. En Europa, solo Bizancio mantiene la circulación estable del besante, moneda acuñada por vez primera por el emperador Constantino (306 a 337 d.C.), que mantuvo viva su estimación durante setecientos años.

La desaparición de las monedas de oro no significó que el metal en sí se destruyera. El oro, de naturaleza incorruptible, resistió en manos de los dirigentes, la Iglesia y, en menor medida, del pueblo, que lo reservaba como póliza de seguro ante la inseguridad y las guerras incesantes. Escondido entre depósitos y tesorillos, se convirtió en el epítome del valor refugio. Aunque la presencia física de monedas disminuyó drásticamente, el oro conservó su protagonismo en la economía convirtiéndose en una moneda-medida para contar<sup>68</sup>. Durante años, se pagaba en plata o en especies, pero se medía en monedas de oro, creándose una disociación entre la moneda abstracta y la moneda-objeto. La moneda de oro se había convertido en un signo.

Durante el Medievo el valor es percibido desde una concepción sustancialista, muy próxima aún a la economía natural. Para los medievales el valor era algo objetivo, adherido a la mercancía y participante como un atributo de su naturaleza<sup>69</sup>. Así, se concibe que el valor intrínseco de una cosa no puede cambiarse sin que cambie la propia cosa. Desde este enfoque esencialista, el oro no solo tenía asignado un valor monetario, sino que el oro *era* riqueza. En el Medievo se estableció la doctrina del precio justo; en ella el precio se establecía según el criterio de “un precio razonable” que permitía que el productor cobrase y viviera según su escala social<sup>70</sup>. Esta doctrina tenía en cuenta las jerarquías sociales, que reflejaban el orden del mundo teocrático. Por el contrario —nos recuerda Simmel—, en las economías desarrolladas el dinero no es más que la expresión de la relatividad que se produce en la relación de intercambio de mercancías<sup>71</sup>.

En la Alta Edad Media tiene lugar otro ejemplo de control por parte de los poderosos de un producto enclavado para mantener la jerarquía a través de sus símbolos. Durante el siglo XIV, la peste negra provocó un gran descenso demográfico, facilitando que los bienes de los fallecidos pasaran a pocas manos. Se produjo una situación en la que la oferta de oro era insuficiente para la demanda y este metal empezó a escasear, más si cabe. Así, los reyes europeos legislaron unas ordenanzas con el propósito de limitar el lujo y la ostentación.

<sup>68</sup> Ley de Grasham: “Una moneda circula tanto más rápidamente cuanto menos buena es, en tanto que las piezas con un alto índice de metal se encuentran escondidas y no figuran en el comercio”. FOUCAULT: *op. cit.*, p. 168.

<sup>69</sup> Simmel escribe: “La Edad Media suponía la existencia de una relación inmediata entre el objeto y el precio en dinero, esto es, una relación que descansaba sobre el valor en sí de cada uno de ellos y, por lo tanto, podía y debía mantenerse en su ‘justicia’ objetiva”. SIMMEL: *op. cit.*, p. 110.

<sup>70</sup> ROOVER, Raymond. *El concepto de precio justo: teoría y política económica*. Centro de Estudios Públicos. Formato digital, nº 18, Santiago, Chile, 1985. [En línea]. Disponible en: <[http://www.cepchile.cl/dms/archivo\\_835\\_1565/rev18\\_roover.pdf](http://www.cepchile.cl/dms/archivo_835_1565/rev18_roover.pdf)>. [Consulta: 5 de julio de 2012].

<sup>71</sup> En palabras de Simmel: “Tal es la importancia del dinero: expresar en sí mismo la relatividad de las cosas deseadas, por medio de la cual aquellas se convierten en valores económicos (...)”. SIMMEL: *op. cit.*, p. 114.

Las llamadas “leyes suntuarias” estipulaban qué cantidad de oro podía consumir cada clase social. Por ejemplo, en 1380 el rey de Castilla limitó exclusivamente a reinas y princesas el uso de la joyería y los paños de oro<sup>72</sup>. El oro monetario vuelve a Europa gracias a las cruzadas, a la reconquista y a la conquista de Sicilia por los cristianos. Al final de la Edad Media, la estabilidad política favorece la intensificación de los intercambios comerciales y ciudades-estado como Génova y Florencia acuñan su propia moneda<sup>73</sup>.

En síntesis, la capacidad valorativa del oro en el Medievo es sustancialista (*el oro es riqueza*); las monedas de oro batidas significan autoridad y poder político e institucional (*prestigio para acuñar monedas*); y los dirigentes controlan el oro como un producto enclavado restringiendo su consumo y ostentación (*leyes suntuarias*).

### *El oro de Oriente*

En Oriente el oro era tan apreciado que se reservaba para joyería o para atesorarlo, nunca como dinero. La acuñación del oro hubiese supuesto una democratización y una devaluación de su valor simbólico; intuyendo ese factor, los dirigentes asiáticos controlaron férreamente el acceso de sus súbditos a él. Por esa razón, el dinero en China siempre fue fabricado con materiales de escaso valor; en un primer momento, piezas de bronce en forma de herramientas como azadas o cuchillos; posteriormente, monedas de bronce con un orificio y en el siglo IX, hojas de papel.

La sustitución de la moneda metálica por papel tuvo lugar durante el reinado de Hien Tsung (806-821), provocado por un periodo de gran escasez de cobre y bronce. Este es el inicio de la moneda fiduciaria que tanto asombró a Marco Polo (Venecia, c. 1254-1324) durante su larga estancia en China. El mercader veneciano describe en su libro *Delle Meravigliose cose del mondo Il Milione*<sup>74</sup>, cómo el Gran Kan de la China “adquiere todo el oro, la plata, las perlas y las piedras preciosas de su territorio” y así es como “conseguía tener más tesoros que nadie en el mundo”. A cambio de estos bienes, el Gran Kan pagaba con papel moneda respaldado por su propia autoridad. El dinero fiduciario, como su propio nombre indica, se basa en la con-

<sup>72</sup> GÓMEZ PINTADO: *op. cit.*, anexo II, p. 34.

<sup>73</sup> Florín, *fiorino d'oro* en Florencia, ducados o *zecchino* en Venecia.

<sup>74</sup> Capítulo 72 [De la moneda]. “El Gran Kan hace moneda del modo siguiente. Manda coger la corteza de las moreras, la fina que está entre la corteza gruesa y la madera y de esta corteza se hace papel fino y negro que después se corta como dinero, unos grandes otros pequeños, unos valen media onza, otros una otros X gruesos, otros XXX, otros un besante, etcétera. Así, hasta X besantes. Este dinero se sella con un sello del señor. Se expende en todas las provincias y reinos sometidos al Gran Kan. Ninguno se atreve a rechazarla so pena de perder la cabeza. Los falsificadores son aniquilados hasta la tercera generación. Algunas veces vienen mercaderes que presentan en la corte tanto oro, perlas y piedras preciosas que valen un gran tesoro. Él se lo paga con esta moneda. A veces les da otras mercancías. Varias veces al año el Gran Kan pregunta quién tiene oro o piedras preciosas u otras nobles mercancías para que se las presenten a sus tesoreros. Al señor se le obedece de inmediato. Él les paga con su moneda que todos aceptan de buen grado. En esto se puede reconocer el gran tesoro de este señor porque la moneda no le cuesta nada.” Citado en LÓPEZ-VIDRIERO, María Luisa (trad.). *Delle Meravigliose cose del mondo. Estudio y traducción de la edición véneta de 1496*. Valencia: Edición de Patrimonio Nacional y Vicent García Editores, 1997.

fianza de la gente. En la China del Gran Kan esta confianza era forzada; el dinero fiduciario era el único con el que se podía comerciar dentro del reino pues todo aquel, ya fuese extranjero o chino, que retornase del exterior debía entregar el oro, la plata y las joyas —en definitiva, todos los bienes de valor— a cambio de papel moneda respaldados por el Gran Kan. De esta forma, el emperador monopolizaba bienes que eran valorados universalmente, mientras que sus súbditos recibían a cambio papel moneda que solo era aceptada en los dominios del Kan<sup>75</sup>. La situación que describe Marco Polo en China incita a una interesante reflexión sobre el oro monetario: el oro acaba convertido en un bien —una mercancía— que es admitido por todos; un valor universal situado fuera del espacio y del tiempo. En cambio, el papel moneda solo es aceptado en un determinado lugar y tiempo, un valor relativo al espacio-tiempo. Este es un fenómeno que volverá a interesarnos cuando analicemos el abandono del patrón oro y el paso del dinero a un concepto cada vez más abstracto, inasible y relativo.

Un segundo punto que subrayamos es la fluidez con la que se mueve el oro. Cuando el oro circula, muta de forma, metamorfoseándose y perdiendo significados adscritos en los objetos. En las relaciones comerciales entre Oriente y Occidente, la fluidez del oro fomentaba que Oriente mantuviese siempre una balanza comercial favorable frente a Occidente, pues los países asiáticos intercambiaban sus productos de lujo —como la seda, la porcelana, el té y las especias— exclusivamente por oro y plata. Estas mercancías del Lejano Oriente eran muy apreciadas por los europeos durante los siglos XVI al XIX; no solo eran caras, sino que tenían adscritas el valor añadido del exotismo por el viaje que habían realizado desde el Lejano Oriente hasta Europa. Como la demanda crecía cada vez más, el oro y la plata americana que inundó Europa permanecían poco tiempo y fluían a Oriente. En su ensayo “Sobre la balanza comercial” (1752), David Hume desarrolló la teoría de los flujos de dinero, donde afirmaba que “es imposible acumular dinero, más que cualquier otro fluido, por encima de su nivel adecuado”<sup>76</sup>. Pero en contra de esta hipótesis, en el comercio entre China, India y Japón los metales preciosos ya no regresaban a Occidente.

Con todo, podemos concluir que en Oriente se establece el dinero fiduciario basado en la confianza, cuyo valor está delimitado a un lugar y tiempo determinado; mientras, la máxima autoridad mantiene un monopolio sobre el oro y la plata, que son unidades de valor aceptadas universalmente y quedan fuera del espacio y el tiempo. Un segundo punto es la fluidez de la circulación del oro, especialmente de Occidente a Oriente, y las metamorfosis que sufre el material en esos cambios. Esta capacidad fluida del oro lo convierte en un bien de gran liquidez apreciado aún hoy por su capacidad para convertirse en objeto de intercambio. Por tanto, la solidez y constancia del valor del metal precioso es proporcionalmente opuesta a la fluidez del intercambio y a la capacidad de liquidez que proporciona el material. Así, mientras más constante es la noción del valor del oro, más fluido es su intercambio y más liquidez adquiere.

<sup>75</sup> BERNSTEIN: *op. cit.*, p. 172.

<sup>76</sup> HUME, David. “Of the Balance of Trade” en: *Essays, Morals, Political and Literary*, vol. I. Londres: Longmans Green, 1898 [1752], p. 335, citado en BERNSTEIN: *op. cit.*, p. 165.



## La disociación moderna del valor y la materialidad

### *La disciplina del “patrón oro” en la economía mundial*

La escasez del metal áureo propició que la plata fuese más utilizada como patrón de valor<sup>77</sup>; así, mientras la plata era la forma primaria de dinero, el oro se reservaba para grandes transacciones. Pero este hecho cambió en el último tercio del siglo XIX cuando se pasó del bimetalismo a la disciplina de un único metal —el “patrón oro”— cuyo sistema se mantuvo hasta 1914. Por primera vez existía una modalidad monetaria internacional que proporcionaba estabilidad, integración y una convertibilidad automática. Dicho periodo —que coincidió con una gran estabilidad económica y una relativa armonía entre los países— gozó de gran apoyo popular. El “patrón oro” se convirtió en una religión con “un manto de respetabilidad”, para decirlo con las palabras de Keynes, el gran detractor de esta institución durante los años veinte y treinta<sup>78</sup>. El honor y la decencia colectiva de un país quedó identificada con el “patrón oro”; así, para las naciones occidentales no tener su moneda asociada al oro suponía un deshonor nacional<sup>79</sup>.

Las reglas del “patrón oro” —aunque el nombre específico es “patrón moneda oro”— eran las siguientes: existía un precio fijo para el oro y la moneda de oro, que incluía su representación en billetes de circulación en todo el país, y la garantía de transformar estos billetes de nuevo en oro. En el ámbito de las relaciones financieras internacionales se traducía en que todos los déficits de la balanza de pagos se ajustaban al oro. En teoría, el oro disciplinaba la economía de un país; si un país tenía un déficit en su balanza de pagos, el oro fluía hacia el exterior, y había menos circulación interna produciéndose un control o un descenso de precios; entonces, las exportaciones se volvían más competitivas y la balanza de pagos mejoraba. Por el contrario, si un país gozaba de una balanza de pagos positiva, el oro entraba y se expansionaba la economía.

El sistema funcionó desde la segunda mitad del siglo XIX hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial, cuando los países se vieron obligados a gastar mucho más oro del disponible, provocando la salida del “patrón oro”, que fue oficialmente abolido en 1919. Cuando se instaura de nuevo después de la Gran Guerra este queda transformado en el sistema “Gold Exchange Standard” (“Patrón Cambio Oro”). Pero durante este periodo se produjo la deflación de los años treinta agravada por el crack de 1929<sup>80</sup>. Así

<sup>77</sup> La relación oro-plata variaba según los países: en México y en América del Sur era de 1:17; en Europa, de 1:15; en India y China 1:12 o 1:13. *Vid.* GREEN: *op. cit.*, 1983, p. 20.

<sup>78</sup> Las palabras exactas de Keynes son: “Of late years the *auri sacra fames* has sought to envelop itself in a garment of respectability as densely respectable as was ever met with, even in the realms of sex or religion”, KEYNES, John Maynard. *Essays in persuasion*. Nueva York: Harcourt, Brace and Company, 1932. p. 183.

<sup>79</sup> *Ibid.*, pp. 288-289. La misma asociación oro-honor nacional está analizada en GALLAROTTI, Giulio. *The Anatomy of an International Monetary Regime: The Classical Gold Standard 1880-1914*. Oxford University Press, Nueva York, 1995, p. 143, citado en BERNSTEIN: *op. cit.*, p. 240.

<sup>80</sup> Según Mundell, los economistas culpaban al patrón oro en lugar de responsabilizarse de sus propios errores manejando este sistema. El talón de Aquiles del patrón oro era que dependía del precio del oro.

pues, con el sistema de intercambio del oro muy debilitado, cuando en 1931 el mayor banco de Centroeuropa, el Viennese Creditanstalt, se declara en bancarrota, provoca una reacción en cadena. Gran Bretaña se salió del “patrón oro” el 21 de septiembre de 1931; poco después le siguieron Australia, Brasil, Chile y Nueva Zelanda, mientras que otros países como Austria, Alemania, Hungría, Canadá impusieron estrictos controles<sup>81</sup>.

Con todo, Estados Unidos se aferró al “patrón oro”. Y aunque durante los dos primeros años de la década de los años treinta acometió varias medidas económicas, estas agravaron más, si cabe, la profunda depresión. Así es como el presidente Hoover relató su versión de los hechos: abandonar el “patrón oro” —afirmó Hoover— era el primer paso hacia “el comunismo, el fascismo, el socialismo, la nacionalización y la economía planificada”<sup>82</sup>. Ese era el sentir general, que el novelista George Bernard Shaw resume en esta ingeniosa cita:

“Si tiene que escoger entre confiar en la estabilidad natural del oro o en la estabilidad natural de la honradez y de la inteligencia de los miembros del Gobierno. Con todo el respeto que me merecen esos dignos caballeros, mientras dure el sistema capitalista les aconsejo a ustedes vivamente votar por el oro”<sup>83</sup>.

Así las cosas, cuando el presidente Roosevelt tomó posesión de su cargo en marzo de 1933, una de sus primeras actuaciones fue pasar una orden al Congreso que obligaba a los ciudadanos estadounidenses a entregar todo el oro que poseyeran al Gobierno Federal a cambio de dólares. Conocida como *The Roosevelt Gold Confiscation Order*, se les prohibía atesorar oro por encima del valor de los cien dólares siempre y cuando no se tratase de joyas o monedas de interés numismático<sup>84</sup>. Esta medida estuvo acompañada de la imposición de

<sup>81</sup> “Una vez establecido el patrón oro, los billetes y los depósitos bancarios, así como las reservas en moneda extranjera, apenas lograron más consideración que la de sustitutos convenientes de ‘la realidad’, bienes que disfrutaban de aceptación exclusivamente en virtud de su convertibilidad en oro.” GALLAROTTI en BERNSTEIN: *ibid*.

<sup>82</sup> Hoover escribió: “El oro es esencial para impedir que los gobiernos puedan confiscar los ahorros del pueblo a través de la manipulación de la inflación y de la deflación”. HOOVER: *op. cit.*, p. 190, citado en BERNSTEIN: *op. cit.*, p. 316.

<sup>83</sup> SHAW, Bernard. *The Intelligent Women's Guide to Socialism and Capitalism*. Londres: Constable and Company Ltd, 1928, p. 263. La cita completa reza así: “To sum up, the most important thing about money is to maintain its stability, so that a pound will buy as much a year hence or ten years hence or fifty years hence as today, and no more. With paper money this stability has to be maintained by the Government. With a gold currency it tends to maintain itself even when the natural supply of gold is increased by discoveries of new deposits, because of the curious fact that the demand for gold in the world is practically infinite. You have to choose (as a voter) between trusting to the natural stability of gold and the natural stability of the honesty and intelligence of the members of the Government. And, with due respect for these gentlemen, I advise you, as long as the Capitalist system lasts, to vote for gold”.

<sup>84</sup> La orden completa, firmada por el presidente de Estados Unidos Franklin Delano Roosevelt, se puede consultar: ROOSEVELT, Franklin D. “Executive Order 6102 - Requiring Gold Coin, Gold Bullion and Gold Certificates to Be Delivered to the Government” el 5 de abril de 1933. [En línea gracias a Gerhard Peters y John T. Woolley en: The American Presidency Project.] Disponible en: <[www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=14611](http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=14611)>

fuertes multas a todos aquellos que comerciasen con oro<sup>85</sup>. Las medidas del *Gold Confiscation Order* prohibieron la convertibilidad del dólar en oro para los ciudadanos estadounidenses y su atesoramiento, reservando el metal exclusivamente para intercambios monetarios internacionales, al igual que en la época de los monopolios del antiguo Egipto<sup>86</sup>.

La ruptura entre el binomio valor-oro y dinero supuso un cambio sustancial que no pasó inadvertido por los economistas de la época. “Hay algo en el ‘dinero’ hoy en día que se asemeja al tiempo y al espacio, al menos en lo inasible del concepto” publicó el *Wall Street Journal* en 1933<sup>87</sup>. La teoría de la relatividad de Einstein parecía haber dejado huella en el centro del valor. En cuanto al arte, para algunos estudiosos como Marshall, el fin del patrón oro en esos años constituyó el epítome de la disociación moderna del valor y la materialidad<sup>88</sup>.

### *Desmonetizar el oro*

Después de la Segunda Guerra Mundial los acuerdos de Bretton Woods instauraron un nuevo sistema monetario internacional en el que Estados Unidos fijaba el precio del oro y los demás países fijaban su divisa a la convertibilidad del dólar en oro, conocido con el nombre de “Gold Dollar Standard”. Este nuevo sistema difería del antiguo “patrón oro” en que era asimétrico, con un único árbitro —Estados Unidos— y otorgaba un protagonismo especial al dólar estadounidense, la única divisa ligada al oro. Aun así, el dólar solo debía estar parcialmente respaldado por el oro, primero un 40%, más tarde un 25%. El oro había pasado de protagonista y rector del sistema a mero participante.

En los años sesenta el precio del oro se mantuvo a 35 dólares la onza mientras que el comercio internacional gozó de una gran expansión. Así, el oro constituyó un tercio de la liquidez internacional. Países como Francia o Gran Bretaña se aseguraban reservas de oro cambiando dólares por este metal. El oro de la Reserva Federal fue menguando hasta que, ante una solicitud de convertibilidad por parte del Banco de Inglaterra, el presidente Nixon rescindió unilateralmente los acuerdos Bretton Woods “cerrando la ventanilla”<sup>89</sup>. El así llamado “Nixon Shock” —que tuvo

<sup>85</sup> El “Bank Holiday” fue la respuesta del gobierno de Roosevelt al atesoramiento masivo de la población estadounidense, que en un ataque de pánico colectivo, se aferró al oro como valor refugio. En marzo de 1933, coincidiendo con esta orden, la Liga de las Naciones estimó que casi un billón de dólares en oro habían sido retirados de bancos y depósitos. Vid. “1,000,000,000 gold in hiding”, *Wall Street Journal*, 15 de marzo de 1933, p. 14, citado en MARSHALL, Jennifer Jane. “In Form We Trust: Neoplatonism, the Gold Standard, and the Machine Art Show, 1933”, *The Art Bulletin*, dec. 2008; 90, 4; Academic Research Library, p. 597.

<sup>86</sup> Además, supuso una defraudación por parte del Gobierno hacia los ciudadanos pues si en 1933 el precio fijado del oro era de 20,67 dólares la onza, un año más tarde aumentó a 35 dólares, devaluándose de golpe el 41%.

<sup>87</sup> “There is something about ‘Money’ nowadays which resembles time and space, at least in the matter of elusiveness as concept”. WOODSTOCK, Thomas F. “Money”, *Wall Street Journal*, 14 de marzo de 1933, citado en MARSHALL: *op. cit.*, p. 598.

<sup>88</sup> En su artículo, Jennifer Jane Marshall analiza el fin del patrón oro en los años treinta y argumenta lo siguiente: “If money can be taken as a model for negotiating between meaning and materiality, the end of the American gold standard in 1934 can be seen as perhaps the most telling example of modern value’s dissociation from materiality”. Vid. MARSHALL: *op. cit.*, p. 597.

<sup>89</sup> El objetivo de Nixon y Connally era devaluar el dólar, incentivar las importaciones hacia Francia y hacer más atractivas las exportaciones americanas. Otro objetivo era controlar precios y salarios.

lugar el 15 de agosto de 1971— supuso la ruptura definitiva de la convertibilidad del dólar en oro. A partir de ese día ni los ciudadanos estadounidenses, ni los bancos centrales extranjeros, ni los gobiernos iban a poder cambiar dólares por oro<sup>90</sup>. Por primera vez desde tiempos de Creso el oro se liberalizaba de su papel como moneda de cambio. En cuanto a la economía, desde el momento en que la disciplina del oro se quebranta, el dinero empieza a flotar sin el respaldo de ningún metal. Este metal —antaño mágico y divino— iniciaba el camino hacia su definitiva desregulación. El Tesoro de Estados Unidos sacó a subasta un total del 6% de su reserva total, inducido por la creencia de que “ni el oro ni cualquier otro artículo proporciona una base adecuada para acuerdos monetarios”<sup>91</sup>. A día de hoy el metal precioso se ha convertido en objeto de especulación, cuyo precio fluctúa según la oferta y la demanda sin apenas intervención de los gobiernos<sup>92</sup>. En el mercado de valores y bienes los especuladores compran oro como salvaguarda frente a la inflación de los ahorros, las crisis y la incertidumbre. Por eso, en tiempos de crisis, el oro alcanza un valor muy alto: un kilo de oro, es decir, un lingote de 999,9 oro, se vende a 32.130 euros a fecha del 9 de julio de 2015. El gramo cotiza a 33.91 euros. A fecha de febrero 2012, el lingote se vendía a 39.948,00 euros y el gramo cotizaba a 39.00 euros.

En síntesis, el oro inició el proceso de desmonetización con el presidente Roosevelt, quien no solo abolió el patrón oro, sino que prohibió a los ciudadanos atesorarlo. Siguiendo el discurso antropológico, las medidas del presidente convirtieron el metal precioso en un monopolio estatal y en una mercancía enclavada y fija. Además, se restringió la posesión del oro como si se tratase de unas leyes suntuarias medievales y se paró su circulación. Una vez que el metal precioso quedó confinado a las reservas nacionales, parándose su circulación, la relación física y directa oro-dinero se quebrantó y el oro volvió a percibirse como una riqueza oculta, un tesoro celosamente custodiado y alejado de los ojos de los ciudadanos<sup>93</sup>.

<sup>90</sup> BERNSTEIN: *op. cit.*, p. 172.

<sup>91</sup> Algunas naciones siguieron respaldando sus propias emisiones de billetes con específicas proporciones de oro, por ejemplo el franco suizo, respaldado por oro hasta hace relativamente pocos años. Las reservas de oro de la Banca nacional por cabeza eran las más importantes del mundo. Pero en 1999 este metal había tocado fondo —cotizaba a 252.9 dólares— y se procedió a vender muchas de las reservas nacionales. El debate en torno a esas reservas no está completamente cerrado, todavía hay voces que reclaman un franco suizo 100% respaldado por oro.

<sup>92</sup> Aunque el valor de las monedas se fija según la oferta y la demanda, “los bancos centrales influyen en la oferta controlando la masa monetaria en circulación”. *Vid.* KREYENBÜHL: *op. cit.*, p. 170.

<sup>93</sup> Metcalf llama la atención sobre el cambio que ha sufrido la percepción de las monedas de oro hoy en día frente a principios del siglo pasado. Cuando admiramos monedas de oro expuestas en museos y exposiciones, ahora las apreciamos como medallas, y nos fijamos en su simbología y en el tratamiento artístico que han recibido. Sin embargo, estas eran también monedas en curso, por lo menos hasta 1931, cuando oficialmente se abandona el patrón oro en Inglaterra. METCALF: *op. cit.*, p. 118. Por otro lado, empresas de fondos de inversión como Altas Capital desaconsejan guardar el oro en casa. Esta gestora adquiere el oro físico y ofrece la opción al cliente de recibirlo en su casa. “Con un mínimo de 300.000 euros el inversor puede recibir el lingote en su casa, una opción no siempre rentable, pues su transporte desde Zúrich puede conllevar enormes gastos. Por eso solemos recomendar al cliente que no se complique y retire la inversión en dinero.” Citando a Marta Alonso de Atlas Capital y escrito por Luis M. Ontoso (*ABC*, Domingo, 12 de febrero de 2010, p. 47). En cuanto a las reservas nacionales ocultas, existen movimientos que ponen en duda que las reservas nacionales de los países contengan la cantidad de oro que estipulan, por ejemplo, en Fort Knox, Estados Unidos.

En su escrito *Essays in Persuasion* Keynes dedica unas líneas a reflexionar sobre el cambio que supuso la concentración del oro en los bancos nacionales. Los ciudadanos ya no atesoraron oro en sus casas con ese afán de mantener un depósito de seguridad; como moneda, esta ya no circuló de mano en mano como depósito de valor económico.

Los dioses domésticos han sido engullidos por una imagen única en cada país, que vive bajo tierra y no puede verse. El oro queda fuera de la vista y de vuelta a la tierra<sup>94</sup>.

### *El arte desmaterializado, el dinero desmaterializado*

Desde los años setenta, el dinero es un signo sin correspondencia con un bien material, una desmaterialización que en los últimos veinte años ha eclosionado en la economía globalizada. En la era del ciberespacio el capitalismo se nutre de productos intangibles, y en constante movimiento, un capitalismo “liviano” que se corresponde a lo que el sociólogo Bauman ha definido como la “modernidad líquida”<sup>95</sup>. Frente a la modernidad sólida de los tiempos del modelo fordista, cuando el capital residía en la propiedad y en las fábricas, el nuevo capital líquido está siempre en proceso de transformación y evasión. Así, ese capital nómada y en constante movimiento ha forjado una nueva relación con los conceptos tiempo-espacio.

Con todo, la nueva cultura de lo instantáneo ha modificado las percepciones de la sociedad ante lo duradero, y, por ende, ante materiales eternos como el oro. Si —como afirma Bauman— “la modernidad ‘sólida’ planteaba que la duración eterna era el motor y el principio de toda acción, en la modernidad ‘líquida’, la duración eterna no cumple ninguna función (...)”<sup>96</sup>. Ante esta teoría nos preguntamos si la tradicional estima hacia los objetos perdurables ha dado paso a un desinterés por lo eterno como concepto.

Anna Deuzeze ha relacionado la modernidad líquida descrita por Bauman con las prácticas artísticas desmaterializadas desde los noventa<sup>97</sup>. Como afirma Bauman: “La devaluación de la inmortalidad solo puede augurar una revolución cultural, posiblemente el hito más importante de la historia cultural humana”<sup>98</sup>. Por nuestra parte interpretamos las obras doradas de carácter efímero como una resignificación del oro en esta época contemporánea en cuanto al concepto de tiempo, entre lo transitorio y lo eterno. Cuando artistas crean obras efímeras con oro están asignando una nueva escala de valores en la que la durabilidad aparece devaluada y se impone un nuevo concepto de tiempo, instantáneo. Así, mientras

<sup>94</sup> “Thus, almost throughout the world, gold has been withdrawn from circulation. It no longer passes from hand to hand, and the touch of the metal has been taken away from men’s greedy palms. The little household gods, who dwelve in purses and stockings and tin boxes, have been swallowed by a single golden image in each country, which lives underground and is not seen. Gold is out of sight —gone back again into the soil.” KEYNES, *op. cit.*, pp. 183-184.

<sup>95</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad Líquida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

<sup>96</sup> BAUMAN: *op. cit.*, p. 134.

<sup>97</sup> DEZEUZE, Anna. “The Light Years: Contemporary Art in the Age of Weightless Capital” en: *Mute*, vol. 3, n° 1, 2011. [En línea]. Disponible en: <<http://www.metamute.org/editorial/articles/light-years-contemporary-art-age-weightless-capital>>. [Consulta: 10 de octubre de 2012].

<sup>98</sup> BAUMAN: *op. cit.*, p. 135.

más valioso sea lo que se presenta e inmediatamente destruye, más se expande el instante. En el capítulo VI daremos cuenta de las tensiones entre el material eterno —el oro— y las prácticas efímeras.

### *El valor nominal y el valor material*

“El dinero, al igual que el lenguaje, es exclusivamente humano”<sup>99</sup>.

En *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines* (1966), Foucault dedica un capítulo al mercantilismo en los siglos XVI y XVII. El filósofo francés menciona algunas de las observaciones que ya hemos comentado sobre el oro: su inutilidad para cuestiones prácticas, excepto la acuñación y la valoración que recibe por su atribuido valor intrínseco. En el Renacimiento todavía los economistas “se basaban en el orden natural” y pensaban que el oro (y otros metales preciosos) poseía un precio absoluto, fundamental, más elevado que cualquier otro. Estos consideraban que la capacidad de la moneda para medir las mercancías y su intercambiabilidad reposaba en su valor intrínseco. “El metal precioso era, de suyo, la marca de la riqueza; su resplandor oculto indicaba a la vez que era presencia oculta y signatura visible de todas las riquezas del mundo. Por esta razón, tiene un precio; por esta razón también, mide todos los precios; y, por último, por esta razón, se le puede *cambiar* por cualquier cosa que tenga precio”<sup>100</sup>.

Las observaciones de Foucault coinciden con Simmel. Sin embargo, el filósofo francés incide en el proceso y en el momento de la bifurcación de los significados del oro monetario, cuando, además de riqueza, se convierte en *signo puro*. “El oro es precioso por ser moneda y no a la inversa —escribió el filósofo francés—. De un solo golpe, la relación tan estrechamente fijada en el siglo XVI se invierte: la moneda (y hasta el metal del que está hecha) recibe su valor de su pura función de signo”<sup>101</sup>.

Las consecuencias del cambio en la valoración del oro-monetario fueron fundamentalmente dos. La primera consiste en esta observación: el valor de las cosas ya no dependía de la masa metálica de oro o plata de la moneda, sino de la relación de las cosas entre sí; ahora el metal representaba el valor, ya no lo constituía<sup>102</sup>. “El oro —escribe Foucault— no es más que un signo y el instrumento usual para poner en práctica el valor de las cosas; pero la verdadera estimación de estas tiene su origen en el juicio humano y en la facultad que llamamos *estimativa*”<sup>103</sup>. La segunda reside en el poder de representación: cuando comienza a separarse la teoría del precio de cambio y la del valor intrínseco, esto implicó que las relaciones entre riqueza y moneda estaban constituidas por la circulación y por el cambio en lugar del supuesto valor “intrínseco” del metal. Con el fin del pensamiento sustancialista y

<sup>99</sup> WEATHERFORD: *op. cit.*, p. 53.

<sup>100</sup> FOUCAULT: *op. cit.*, p. 172

<sup>101</sup> FOUCAULT: *op. cit.*, p. 173.

<sup>102</sup> *Ibid.*

<sup>103</sup> SCIPION DE GRAMMONT. *Le Dernier royal, traité curieux de l'or et de l'argent*. París, 1620, pp. 46-47, citado en: FOUCAULT: *op. cit.*, pp. 173-174.

el giro hacia una relación de representación, ahora la principal característica de la moneda era su capacidad de representación, que permitía representar la riqueza. “Sin estos signos —afirma Foucault— las riquezas permanecen inmóviles, inútiles, como silenciosas”<sup>104</sup>.

La equiparación entre dinero y lenguaje como algo exclusivamente humano no es nueva en el discurso antropológico. Recientemente esa asociación se ha visto ampliada a otros campos donde críticos como Goux en la filosofía, Krauss en la historia del arte y Michaels en la literatura han profundizado en la complejidad semiótica del oro<sup>105</sup>. Pero a finales del siglo XIX se generó un intenso debate entre los detractores del patrón oro y sus defensores en la sociedad estadounidense, especialmente en la década de 1890-1900 previa a la adopción formal del patrón oro en ese país. Como testigo de esta polémica existen numerosas novelas, artículos de periódico y discursos políticos<sup>106</sup>. En el ensayo *The Gold Standard and the Logic of Naturalism*, Michaels examina la novela de Frank Norris, *McTeague: A story of San Francisco* (1899), una historia de violencia y avaricia en torno al oro. En su ensayo Michaels cuestiona el concepto del valor natural del oro a través del personaje del avaro Zerkow. Este se pregunta: “¿Si no existe el valor en la naturaleza, cómo puede existir el valor en sí?”<sup>107</sup>. Los personajes de Norris intuyen el dilema del oro, con su valor como un elemento atribuido por el hombre.

Ante la posibilidad de la ausencia absoluta del valor en todo, los defensores del patrón oro insistían en presentar al oro como el “dinero natural”. Las historias sobre el origen del dinero se basaban en las extraordinarias propiedades del oro y en el instinto del hombre primitivo que se sentía atraído de manera natural hacia él. Esa naturalidad residía en la belleza del metal<sup>108</sup>. Por tanto, era la cualidad de la belleza el origen del valor del oro; incluso, esa belleza determinaba el deseo del hombre de poseer oro, y por tanto, de atribuirle valor. En la insistencia por priorizar la atracción estética del oro por encima de su utilidad metalúrgica estaba la intención de poner de relieve la existencia de valor en la naturaleza. Así —argumentaban los defensores del patrón oro— al igual que existe la belleza en la naturaleza y la amamos instintivamente, también nuestro amor por el oro es instintivo, natural<sup>109</sup>.

<sup>104</sup> *Ibid.*

<sup>105</sup> GOUX (1989): *op. cit.*; MICHAELS: *op. cit.* KRAUSS, Rosalind: *op. cit.*

<sup>106</sup> Según Hugh Rockoff, la célebre novela de Frank Baum, *The Wizard of Oz*, publicada en 1900, trata sobre el conflicto entre los defensores de la moneda de plata (los granjeros) y los que respaldaban el patrón oro. Oz significaría onza y el país de Oz, el país del oro. Citado en BERNSTEIN: *op. cit.*, p. 265, ROCKOFF, H., “The Wizard of Oz as a Monetary Allegory”, *Journal of Political Economy*, 98, (agosto), pp. 739-760, 1990.

<sup>107</sup> MICHAELS: *op. cit.*, p. 154.

<sup>108</sup> “The first lump of gold or silver dug from the earth, as soon as its beauty and uses displayed, became the object of universal admiration; each beholder sought to become its owner by exchanging therefore such articles of merchandise or property as he possessed, not necessary to his immediate wants. The preference expressed nothing less than an instinct or sentiment common to mankind.” *Vid.* POOR, Henry. *Money and Its Laws*, Nueva York, 1969 [1877], citado en MICHAELS: *op. cit.*, p. 155.

<sup>109</sup> “Grounding the economic in the aesthetic, both writers imagine that our response to money is virtually physiological, on the order of our natural response to beauty. The existence of value in nature is thus nothing more than an instance of the existence of beauty in nature, and our love of gold is as instinctive as our love of a beautiful sunset.” MICHAELS: *op. cit.*, p. 155.



El crítico Michaels distingue entre el placer estético que proporciona la belleza de un objeto y el placer estético que proporciona un objeto que representa algo —la *mimesis*—; en otras palabras, diferencia entre el amor por la belleza y el amor por la representación. Y añade esta divergencia: cuando amamos objetos brillantes, entonces amamos la belleza; mientras que cuando nos deleitamos en objetos que parecen otros, entonces amamos la representación. Es más, el acento está en que los objetos que “imitan otros objetos” son “objetos naturales que parecen artificiales”<sup>110</sup>. Para decirlo de otra manera, la representación que nos fascina es la representación natural de lo hecho por el hombre, no la reproducción manufacturada de lo natural. Por eso, en la novela de Frank Norris, el avaro ama el oro porque es dinero; porque es un objeto natural —un metal— que se parece a uno artificial —dinero—.

El fuerte desdoblamiento del oro —como material valioso y como signo de valor— crea una división de significados que surgen de las propias propiedades físicas del material: por un lado, el oro es la encarnación reflectante del valor puro; por otro, es un valor instrumental como “señal simbólica de intercambio”. Aquí, la capacidad reflectante del oro es la clave de la división semiótica, y su reflejo centelleante esencial para nuestra percepción de la belleza. Así, los reflejos del oro acaban ocultando y erosionando la especificidad material del propio metal; al convertirse en un instrumento de intercambio en el comercio, las monedas de oro sufren una especie de división semiótica: se dividen en su encarnación reflectante de valor puro y su valor instrumental como señal simbólica de intercambio. Si para Marshall la función representativa de las monedas de oro como dinero acabarán triunfando por encima del supuesto valor inherente del oro, Michaels lo resume de la siguiente manera: “Es como si el oro se reflejase a sí mismo, así que realmente es su propio reflejo, un objeto que deviene lo que es representándose a sí mismo. No es tanto que la distinción entre el oro y su representación se pierda, como que la representación está ahí concebida como una parte esencial del propio oro”<sup>111</sup>.

En síntesis, en el oro se produce una disociación entre valor y materialidad —ensalzada por su capacidad reflectante— que es plenamente moderna y coincide con la ruptura entre signo y cosa. La desmonetización y posterior liberalización del oro ha dado paso a un valor contingente en un marco de espacio-tiempo fluctuante.

<sup>110</sup>MICHAELS: *op. cit.*, p. 156. “We are not originally attracted by nature, we are not originally attracted by artifice either. What attracts is the natural representation of the artificial.”

<sup>111</sup>MARSHALL: *op. cit.*, p. 100; cita original de Michaels: “It is as if the gold reflects itself and so really is its own reflection, an object that becomes what it is by representing itself. Thus, it isn’t so much that the distinction between the gold and its representation is lost as that the representation is here understood to be an essential part of the gold itself”. MICHAELS: *op. cit.*, p. 158.

[Fig. 1]



Objetos de oro encontrados en Varna

[Fig. 2]



Maqueta del sepulcro 43 en Varna

[Fig. 3]



Brazaletes de Mengibar.

[Fig. 4]



Estatera de Cresu

CAPÍTULO V

# **EL ORO Y LOS ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS: ENTRE LA ECONOMÍA Y LA INMATERIALIDAD**



Aun reconociendo la dualidad del oro en la sociedad como demostración de rango y nobleza, y, por lo contrario, como “vil metal”, en general los estudios histórico-artísticos han optado por pasar de puntillas por los significados asociados al valor económico prefiriendo las connotaciones más transcendentales; una timidez que podría atribuirse a la enorme distancia entre la teoría y el mercado del arte o, dicho de otro modo, entre el valor y el precio de una obra. Pero si bien es cierto que en el pasado las obras con oro se adscribían a los significados más tradicionales, el caso de las creaciones contemporáneas seleccionadas suscitan reflexiones más próximas a la temática económica como, por ejemplo, la mercantilización del arte y la (de)construcción del valor. En concreto, el grupo de obras analizadas forman parte de un proyecto crítico sobre valor material y valor artístico, un concepto que entronca con nuestra investigación más amplia sobre el oro y su resignificación en las creaciones contemporáneas. El marco cronológico viene determinado por el inicio del empleo del oro entre artistas europeos y estadounidenses a mediados del siglo pasado y recorre varias décadas hasta nuestros días, con un notable incremento en los últimos tiempos, ya sea en forma de instalaciones, *performances* u objetos artísticos.

• •



Yves Klein

“Reto a las reservas y las monedas corrientes: riquezas acumuladas de las glorias del pasado pero peligrosas hipotecas de las estructuras del presente”<sup>1</sup>.

YVES KLEIN

## V.1. VACÍOS. YVES KLEIN

### Traslados rituales de inmaterialidad (1959, 1961, 1962)

El primer tiempo arranca con una acción de Yves Klein (Niza, Francia, 1928 - París, Francia, 1962) en 1959. El 17 de marzo de ese año expone tres piezas inmateriales en Amberes en una exposición colectiva y ofrece su venta a cambio de un kilo de oro<sup>2</sup>. En la conferencia que impartió en la Sorbona dos meses más tarde relataba cómo renunció a exponer un “objeto

<sup>1</sup> KLEIN, Yves. “Esquisse et grandes lignes du système économique de la révolution bleue” [1959] en *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, SICHÈRE, Marie-Anne; SEMIN, Dider (eds.). París: École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2003, pp. 99-101. Texto completo en *Apéndice 5. Escritos de artistas*: KLEIN, Yves.

<sup>2</sup> Esta acción tuvo lugar en la inauguración de la exposición colectiva *Vision in Motion*, en el Hessenhuis, un almacén del siglo XVII reconvertido en sala de exposiciones. *Vid.* STICH, Sidra. *Yves Klein*. Ostfilder: Cantz Verlag, 1994, p. 152.

tangible” para, en su lugar, citar estas palabras de Gaston Bachelard: “Primero es la nada, luego hay una nada profunda, finalmente una profundidad azul”. Ante el desconcierto del organizador, Klein confirmó la presencia de la obra, añadiendo el precio de esta: “Un kilo de oro, un lingote de oro puro será suficiente”<sup>3</sup>. El intercambio de su arte por oro es la fórmula diseñada por Klein para solventar el escollo con el que se topaban sus obras inmateriales como *El Vacío* (1958): afianzar su legitimidad como obra de arte<sup>4</sup>. En la exposición de Amberes el artista establece por vez primera la analogía entre oro e inmaterialidad, pero no lleva a cabo la venta de esas zonas. Las obras existen en cuanto que son nombradas por el artista “porque (...) al pronunciar, a mi llegada, estas pocas palabras, (...)”<sup>5</sup>, invocando así el artista la capacidad generadora del lenguaje para crear arte y, al tiempo, reivindicando el arte sin objeto, el arte no retiniano<sup>6</sup>.

Esta propuesta podría enmarcarse como una acción neo-dada, siguiendo la estela de Duchamp, aunque la trayectoria artística de Klein era ciertamente peculiar: de formación autodidacta, conocía de primera mano los debates en el mundo artístico por su condición de hijo de pintores. Y aunque no había leído a Platón ni a Plotino, su marco conceptual estaba formado por una intuitiva mezcla de filosofía, teología y enseñanzas zen. Vivía de forma agónica las contradicciones entre el papel del artista moderno y el posmoderno mientras ambicionaba superar “la problemática del arte”, título que asignó a sus escritos publicados en 1959<sup>7</sup>.

Dentro del *corpus* de las obras del artista, las *Zonas de Sensibilidad Pictórica Inmaterial* pertenecían a la categoría de intangibles —efímeras por su propia naturaleza— y, en su origen, suplementos a las exposiciones. Si en la exposición *El Vacío* exploró las posibilidades infinitas de la nada, con las *Zonas de Sensibilidad Pictórica Inmaterial* dio forma a un

<sup>3</sup> KLEIN, Yves. “Manifeste de l’Hôtel Chelsea” (Écrits, pp. 302-303), citado por RIOUT, Denys. *Yves Klein, Manifeste l’immatériel*. París: Gallimard, 2004, p. 90.

<sup>4</sup> El título completo y original de la obra es *La especialización de la sensibilidad en estado de materia prima de sensibilidad pictórica estabilizada*.

<sup>5</sup> Frase completa: “Porque, por la sensibilidad pictórica en estado de materia pura en el espacio reconducido y estabilizado por mí al pronunciar, a mi llegada, estas pocas palabras, que han hecho que se active la sangre de la sensibilidad espacial, uno no debe pedir dinero. ‘La sangre de la sensibilidad es azul’, dijo Shelley, y esa es exactamente mi opinión. El precio de la sangre azul nunca puede ser el dinero. Debe ser oro”. KLEIN, Yves. “Conferencia de la Sorbona”, [junio 1959], citado por STICH: *op. cit.*, 1994, p. 154.

<sup>6</sup> RIOUT, Denys. Yves Klein: *Manifeste l’immatériel*. CHAMPION, Jean-Lour (ed.). París: Gallimard, 2004, 2004, p. 11.

<sup>7</sup> En diciembre de 1959 publica sus escritos con el título *Le Dépassement de la problématique de l’art*. París: Éditions de Montbliart, La Louvière 1959.

concepto de obra liberado del objeto, en otras palabras, inmaterial<sup>8</sup>. En su giro hacia la inmaterialidad Klein acabó considerando todas sus obras artísticas como “los restos de las operaciones de creación, las cenizas”<sup>9</sup>.

Este salto de lo material a lo inmaterial ha sido interpretado de manera dispar en la extensa literatura crítica de Klein. A grandes rasgos, se pueden identificar dos escuelas en la crítica: una valora la figura de Klein en cuanto artista del vacío, y lo identifica con la filosofía zen, la cosmogonía rosacruz y, en general, la mística (McEvilley, Riout, Ottmann, Stich, Arnaldo)<sup>10</sup>; mientras la otra lo interpreta en clave post-marxista como un paso hacia al fin de la pintura y hacia la objetivación y mercantilización del arte (De Duve, Banai)<sup>11</sup>. Para los primeros, el vacío no es tal; es un vacío lleno de potencial regenerador y energético, “una plenitud indefinida que sirve (servía) como recurso ilimitado para revitalizarse”<sup>12</sup>. Para los segundos, Klein “(...) era un masoquista que creía redimir el pecado adorando un becerro de oro ‘inmaterial’ como el ‘teólogo de la mercancía artística’”<sup>13</sup>. Nuestra postura en este debate consiste en identificar el papel del oro en su obra y valorar su figura como instigador de una nueva línea de trabajo. Que la obra de Klein está asociada al oro no es ninguna novedad — existen cuarenta y cinco *monogolds* para atestiguar esta relación—, pero aquí pretendemos identificar cuándo, cómo y porqué del protagonismo de este metal.

### *Del “Vacío” a la mercantilización del vacío*

En este recorrido cronológico por el oro en las obras de Klein, el siguiente paso es la materialización de las *Zonas de Sensibilidad Pictórica Inmaterial* a través de las ocho ventas que

<sup>8</sup> Stich describe la situación de la década de los cincuenta, cuando convivía el recuerdo de la guerra y la escasez con el consumismo y la producción en masa proveniente de Estados Unidos. Citamos al autor: “(Klein) al centrarse en lo inmaterial o espiritual, se alejaba de las cosas como medida de valor y de esta forma ofrecía una manera de asumir la reciente desesperación por la destrucción de la propiedad y el presente deseo de consumo. Una generación de poetas y artistas Beat estaban denunciando el materialismo y defendiendo la espiritualidad en ese mismo momento en Estados Unidos, aunque su protesta era más abierta y explícitamente crítica con la sociedad”. STICH: *op. cit.*, p. 145.

<sup>9</sup> STICH: *ibid.* Además en la nota 46, p. 268, cita a Tinguely: “Klein siempre hablaba sobre cenizas respecto a todo lo que hacía. Siempre decía: ‘Lo que me interesan son las cenizas’”. Tenía un profundo sentimiento de lo efímero. (“Jean Tinguely: Un superbon camarade”, *Yves Klein*. [Cat. Exp.] París: MNAM. 1983, p. 254).

<sup>10</sup> McEVILLEY, Thomas. *Yves the Provocateur: Yves Klein and Twentieth-Century Art*. Kingston, Nueva York: McPherson & Co., 2010; RIOUT, Denys. *Yves Klein: Expressing the Immaterial*. París: Éditions Dilecta, 2010; OTTMANN, Klaus. *Yves Klein. Obras y escritos*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2010; STICH: *Yves Klein, op. cit.*; ARNALDO ALCUBILLA, Javier. *Yves Klein*. Hondarribia: Nerea, 2000.

<sup>11</sup> DUVE, Thierry de. *Cousus De Fil D’or, Beuys, Warhol, Klein, Duchamp*. Villeurbanne: Art Édition, 1990. En castellano: DUVE, Thierry de. “Yves Klein o el comerciante muerto” *3 ZU Revista d’arquitectura* n° 2, 1994, pp. 76-85; BANAI, Nuit. “Rayonnement and the Ready-made: Yves Klein and the End of Painting” en: *RES: Anthropology and Aesthetics* (The President and Fellows of Harvard College), 2007, pp. 202-215.

<sup>12</sup> STICH: *Ibid.*, p. 141.

<sup>13</sup> DUVE: *op. cit.*, 1994, p. 76.



tuvieron lugar en varios intervalos entre noviembre 1959 y febrero de 1962<sup>14</sup>. En el momento en que sus creaciones se introducen en el mercado del arte, y las obras se venden, adquieren *ipso facto* una legitimidad que les confiere el status de lo artístico<sup>15</sup>. Con la ayuda de su galerista Iris Clert, consiguió un primer comprador, Peppino Palazzoli, director de la Galería Blu, mientras Klein se afanaba por perfeccionar una manera de realizar esas *cesiones*<sup>16</sup> de la inmaterialidad, diseñando un certificado similar a un talonario de cheques, con las iniciales IKB como fondo del papel<sup>17</sup> [Fig. 1].

En las cuatro primeras *cesiones* que tuvieron lugar a finales de 1959 los compradores se quedaron con los recibos; algunos incluso lo enmarcaron sobre un fondo de oro, desnaturalizando la acción al otorgar carácter artístico a un mero comprobante de la venta<sup>18</sup>. Con el fin de evitar casos similares, Klein estipuló unas reglas rituales para una transferencia completa de sensibilidad. Así, en las siguientes *cesiones* el artista ofreció dos posibilidades: la primera contemplaba que el comprador pudiese pagar el peso de oro acordado, y al obtener el recibo de mano del artista, se convirtiese en un poseedor temporal de la *Zona de Sensibilidad Pic-*

<sup>14</sup> Aunque Peppino Palazzoli adquiere una *Zona de Sensibilidad Pictórica Inmaterial* en septiembre de 1959 no se produce el intercambio hasta el 18 de noviembre de 1959, una vez que el artista hubiese preparado la documentación. Las fechas y días de todas las cesiones son las siguientes:

Primera compra de Peppino Palazzoli, en septiembre de 1959, aunque la cesión fue realizada el 18 de noviembre de 1959. Serie 1, zona 01; Peppino Palazzoli, 18 de noviembre de 1959, 20 gramos de oro. Serie 1, zona 02; Jacques Kugel, 7 de diciembre de 1959; 20 gramos de oro. Serie 1, zona 03, Paride Accetti, 7 de diciembre de 1959; 20 gramos de oro. Serie 1, zona 04; Alain Lemée, 8 diciembre de 1959; 20 gramos de oro. Serie 0, zona 05; Museum Haus Lange, Krefeld, 28 de febrero de 1961; transferencia excepcional de Krefeld Serie 1, zona 05; Dino Buzzati, 26 de enero de 1962; 20 gramos de oro. Serie 1, zona 06; Claude Pascal, 4 de febrero de 1962; 20 gramos de oro. Serie 4, zona 01; Sr. y Sra. Blankfort, 10 de febrero de 1962, 160 gramos de oro. Serie 0, zona 02; Edward Kienholz a cambio de una obra de arte de Kienholz el 14 de junio de 1961 en Los Ángeles. El ritual de la transferencia tuvo lugar después de su muerte. Otra venta *post mortem* fue a Karl-Heinrich Müller el 16 mayo de 1975. Citado por STICH: *ibid.*, nota 93, p. 269. Una diferencia entre la Serie 0 y el resto de las series es que la primera no indica precio, ni vierte amenazas sobre la reventa. Esa serie estaba reservada a personas cercanas al artista, y las cesiones tenían lugar fuera del mercado de arte. RIOUT: *op. cit.*, 2010, p. 102.

<sup>15</sup> RIOUT: *ibid.*, 2004.

<sup>16</sup> Klein prefiere usar el término “cesiones” en lugar de compra-venta. Riout pone de relieve las diferencias semánticas entre las palabras que emplea Klein —*cesiones* en lugar de venta, *recibos* y *certificados* en lugar de cheques y talonarios—. En los segundos se pone el acento en la naturaleza económica de la transacción, equiparando las *Zona de Sensibilidad Pictórica Inmaterial* a cualquier objeto sujeto a las leyes del mercado de arte. RIOUT: 2010, *ibid.*, pp. 96-97. En la literatura del artista aparece “cheque” pero la diferencia entre certificado/recibo y cheque es notable. Cheque indica una confianza en el sistema, una autoridad que lo garantiza y una capacidad para transformarlo en dinero. Un matiz económico de la transacción que no contiene la palabra “recibo” y “certificado”.

<sup>17</sup> RIOUT: *op. cit.*, 2010, nota 151, p. 172. “Carta que le escribe Iris Clert a Palazzoli: ‘Yves Klein está encantado de que usted sea el primero en comprar una zona de sensibilidad!!! Estamos realizando el recibo y en cuanto esté preparado se lo enviaremos. Ya verá, será magnífico’. Carta del 20 de septiembre, 1959, fotocopia en el Archivo Yves Klein”. En la parte inferior del recibo se leía impreso en letras capitales el siguiente texto —casi una amenaza—: “CETTE ZONE TRANSFÉREALBE NE PEUT ÊTRE CÉDÉS PAR SON PROPRIÉTAIRE QUE’ AU DOUBLE DE SA VALERU D’ ACHAT INITAIL (SIGNATURE ET DATES POUR TRANSFERTENT AU DOS) LE TRANSGRESSEUR S’EXPOSE A L’ANIHIATION TOTALE DE SA PROPRE SENSIBILITÉ”.

<sup>18</sup> Jacques Kugel y Paride Accetti.

tórica *Inmaterial*, pudiendo revenderlo al doble del precio original. En este caso, Klein conservaba todo el oro proveniente del intercambio. La segunda consideraba la posibilidad de que el comprador intercambiara el oro y, una vez recibido el talón, lo quemase. En este tipo de *cesión* se producía una integración absoluta del comprador con la inmaterialidad. Solo entonces “Yves Klein, el Monocromo” completaba el ritual tirando la mitad del oro al mar, al río o al agua como retorno a la naturaleza, donde no se pudiese recuperar. El documento puntualiza que este ritual se debía realizar en presencia de un director de museo de arte, un marchante conocido, o bien un crítico de arte, además de dos testigos.

### *La equiparación del oro con las Zonas de Sensibilidad Pictórica Inmaterial*

¿Por qué oro? “¿Por qué estas condiciones tan extravagantes en vez de un precio normal representando una simple suma de dinero?” —preguntó el organizador de la muestra de Amberes<sup>19</sup>—. A ojos de Klein, la principal característica del oro consistía en que no era un “precio normal *representando* una simple suma de dinero”, el oro *era* valioso, dentro de una concepción sustancialista del valor. En este ritual, el oro legitimaba las obras inmateriales de Klein estableciéndose una simetría que vinculaba las cualidades de sus obras más inmateriales con el material más precioso. Estas cualidades eran el “valor absoluto e intrínseco”. Con esas mismas palabras se refiere Klein al traspaso de la inmaterialidad en el texto de las normas rituales: “A partir de ese momento, la zona de sensibilidad pictórica inmaterial pertenece de manera absoluta e intrínseca al comprador”<sup>20</sup>. Para Klein el oro contenía dos virtudes: una cualitativa y otra cuantitativa. En el primer aspecto, reconocía en el metal precioso una cualidad que compartía con las obras auténticamente inmateriales: su inalterabilidad<sup>21</sup>. En lo cuantitativo, el oro había sido el máximo exponente de la medida monetaria, y había dominado como patrón el sistema político-económico<sup>22</sup>. De forma análoga, el artista francés pretendía que la sensibilidad pictórica representase el valor de una obra pictórica por excelencia. Contextualizando esta acción en la Francia de los años cincuenta, el oro seguía gozando de un gran prestigio: por un lado, las continuas devaluaciones del franco aumentaron la desconfianza hacia la moneda fiduciaria; por otro, el aprecio al metal se vio reforzado por una medida destinada a hacer aflorar el dinero oculto, que consistía en ofrecer la posibilidad de invertir en acciones indexadas al oro exentas de impuestos. Estas inversiones —con el nombre de “Pinay Bonds”— se establecieron en una fecha cercana a la acción del artista francés, en 1958<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> STICH: *op. cit.*, p. 154.

<sup>20</sup> “Dès ce moment, la zone de sensibilité picturale immatérielle appartient d’une manière absolue et intrinsèque à l’acquéreur. Les zones ainsi cédées, après que l’acquéreur ait brûlé son reçu, ne sont plus transférables par leurs propriétaires. Y.K”. Texto completo de las normas rituales en *Apéndice 5. Escritos de artistas: KLEIN, Yves*.

<sup>21</sup> RIOUT: *op. cit.*, 2004, p. 89.

<sup>22</sup> Aunque en ese momento la economía ya no se regía por el patrón oro, en el imaginario colectivo, seguía siendo el “patrón por excelencia”.

<sup>23</sup> RIOUT: *op. cit.*, 2004, p. 89. Además Stich apunta que el franco sufrió numerosas devaluaciones en la década de los años cincuenta y el oro era, por tanto, un valor más estable. STICH: *op. cit.*, p. 153.

Un posible relato cronológico de la introducción del oro en la obra de Klein se establecería de la siguiente forma: en un primer momento el oro aparece en forma de **oro-concepto**, invocado por la palabra del artista, como medida de valor para intercambiar sus obras inmateriales (Amberes, 1959). El siguiente paso será el **oro-materia**, en forma de lingotes y panes de oro, que se intercambian por las *Zonas de Sensibilidad Pictórica Inmaterial* (París, 1959, 1962). Por tanto, el oro no está realmente presente en las creaciones del artista francés, sino como contrapartida por las ventas —o *cesiones*, como prefiere llamarlo Klein— de sus *Zonas de Sensibilidad Pictórica Inmaterial*. En otras palabras, son los compradores de estas obras inmateriales los que introducen el **oro-materia** en las *cesiones*. Por último, entre 1959 y 1962, Klein emplea el oro proveniente de estas *cesiones* en cuarenta y cinco *monogolds* dorados al agua o al mixtión, además de otras obras<sup>24</sup>. Se podría alegar que el artista, al invocar con la palabra el oro, y de manera casi alquímica, consigue que se materialicen las obras de oro. Stich, refiriéndose a una acción anterior, sugiere que “no solo es que la idea precede a la cosa, sino que la idea de la cosa (...) transforma su propia realidad”<sup>25</sup>.

En la reciente exposición *Gold* que tuvo lugar en el Belvedere de Viena en 2012, su comisario Zaunschirm establece que Klein introdujo el oro en lingotes por primera vez en la historia del arte<sup>26</sup>. Conviene matizar esta afirmación. A grandes rasgos, la presencia de oro en la trayectoria del artista se puede dividir en dos categorías: o bien se trata de oro recibido como intercambio por las obras inmateriales, o bien se trata de oro empleado para los *mono oros* y otras obras. Si bien es cierto que existen dos ejemplos que incluyen lingotes de oro —*Boîte à lingots* y el *ex voto* de Santa Rita de Cascia— ambos comparten una tipología excepcional puesto que no fueron introducidos en el mercado, ni fueron presentados en la esfera pública.

<sup>24</sup> La única excepción es un *mono oro* de oro falso en la obra del Louisiana Museum of Modern Art en Dinamarca. Gómez Pintado señala que los *mono oros* dorados con la técnica del mixtión fueron realizados por Klein, mientras que los dorados al agua y bruñidos se encargaron a un profesional; GÓMEZ PINTADO: *op. cit.*, p. 213. Por otro lado, la producción de obras con oro de Klein desde 1959 hasta su muerte fue muy extensa: cuarenta y cinco MG (monogolds), Tricromías (ultramarino, oro, rosa), PR (Retratos en relieve), RE (Relieves de esponja) y ANT (Antropometrías).

<sup>25</sup> STICH: *op. cit.*, p. 45. La cita completa es: “No solo es que la idea precede a la cosa, sino que la idea de la cosa (...) —la creencia en la existencia de un conjunto de pinturas monocromas— transforma su propia realidad. La línea entre hecho y ficción, objeto e idea, se diluye a tal punto que creaciones conceptualizadas o facsímiles se convierten en objetos de arte verificables”. La primera incursión de Klein en el arte es la publicación de librito con láminas monocromas. No se trata de reproducciones de pinturas monocromas, sino que esas láminas son las obras. Como dice Stich, nos encontramos con un folleto que difumina la distinción entre reproducción y obra de arte, entre significante y significado.

<sup>26</sup> En su artículo “A Short Artistic History of Gold” (2012) el historiador del arte austriaco Thomas Zaunschirm establece que “los lingotes fueron empleados por primera vez por Yves Klein en Amberes en 1959”. Sin embargo, en esta afirmación Zaunschirm no solo comete un error cronológico, sino que parece pasar por alto una importante diferencia ontológica: cuando en 1959 aparecen los lingotes en un contexto artístico, no es el artista francés quien los incorpora al arte como material creativo sino sus compradores. *Vid.* ZAUNSCHIRM: ZAUNSCHIRM, Thomas. “A Short Artistic History of Gold” en: *Gold*. [Cat. Exp.]. ZAUNSCHIRM, Thomas; HUSSLEIN-ARCO, Agnes (eds.). Viena: Hirmer Belvedere, 2012, pp. 122-131. p. 129.

El caso de *Boîte à lingots*, fechada tentativamente en 1959, es especialmente enigmático. Consiste en una caja ovalada pintada de azul IKB cuyo interior custodia unos lingotes de oro [Fig. 2]. En el Archivo Yves Klein no consta ninguna documentación que confirme si estos lingotes fueron recibidos en una cesión realizada en 1959, ni cuándo ni cómo se produjo la venta<sup>27</sup>. La segunda excepción es el *ex voto* de Santa Rita de Cascia que contiene oro en forma de lingotes, tres en total, procedentes de las cuatro primeras ventas de zonas pictóricas inmatrimales [Figs. 3 y 4]. Realizada en 1961 y descubierta de manera fortuita en el monasterio de Santa Rita di Cascia, en Umbría, Italia, en 1979, no debería clasificarse dentro de la categoría de “obra de arte con lingotes” puesto que su principal naturaleza es la de *ex voto*, es decir, un ofrecimiento de agradecimiento que realiza el artista de manera anónima a la patrona de las causas perdidas por su intercesión milagrosa<sup>28</sup>. En este caso, el Archivo Yves Klein confirma su naturaleza de obra artística<sup>29</sup>. Sin embargo, al tratarse de una obra creada *ex profeso* para ese fin, y de índole profundamente íntima, privada y religiosa, en ningún momento pasa por los canales de exposición y comercio.

Por esa razón nosotros consideramos que Klein nunca vendió un lingote de oro como obra artística. Si recordamos la connotación de la forma de un lingote de oro —la de “depósito de riqueza” y “oro mercantilizado”— convendríamos en que ambos conceptos están muy alejados de las preocupaciones del artista francés. Este nunca concibió el oro como una mercancía económica. En el texto de siete folios escrito de su propio puño y letra e incluido en el *ex voto* de Santa Rita de Cascia quedan de manifiesto sus profundas convicciones religiosas<sup>30</sup>. Se evidencia que Klein estaba en las antípodas de las acciones dadaístas —aunque

<sup>27</sup> Correo electrónico de Philippe SIAUVE, Archivo Yves Klein, 7/01/2013: “As you know the “Zones of Immaterial Pictorial Sensibility” are the works, not the ‘Boîte à lingots”.”

<sup>28</sup> Esta era la cuarta de un total de cinco peregrinaciones que realizó Klein al monasterio de Santa Rita de Cascia, la patrona de las causas perdidas o de lo imposible. Citado en STICH: *op. cit.*, p. 131.

<sup>29</sup> Correo electrónico de Philippe SIAUVE, Archivo Yves Klein, 7/01/2013: “The Ex -voto is an artwork”.

<sup>30</sup> “Prière à sainte Rita, 1961, fév. Y.K.— LE BLEU, L'OR, LE ROSE, L'IMMATÉRIEL. LE VIDE, l'architecture de l'air, la climatisation des grands espaces géographiques pour un retour à une vie humaine Dans la nature à l'état édénique de la légende. Les trois lingots d'or fin sont le produit de la vente des 4 premières ZONES DE SENSIBILITÉ PICTURALE IMMATÉRIELLE.

À Dieu le Père Tout-Puissant au nom du Fils, Jésus-Christ, au nom du Saint-Esprit est de la sainte Vierge Marie. Par sainte Rita de Cascia sous sa garde et protection, avec tute ma reconnaissance infinie. Merci. Y.K.

Sainte Rita de Cascia, je te demande d'intercéder auprès de Dieu le Père Tout-Puissant afin qu'il m'accorde toujours au nom du Fils le Christ Jésus et au nom du Saint-Esprit et de la sainte Vierge Marie la grâce d'habiter mes œuvres et qu'elles deviennent toujours plus belles la et plus aussi la grâce que je découvre toujours continuellement et régulièrement toujours de nouvelles choses dans l'art chaque fois plus belles même si hélas je en suis pas toujours digne d'être un outil à construire et créer de la Grande Beauté. Que tout ce qui sort de moi soit beau. Ainsi soit-il. Y.K.

Sous la garde terrestre de sainte Rita de Cascia : la sensibilité picturale, les monochromes, les I.K.B., les sculptures éponges, l'immatériel, les empreintes anthropométriques statiques, positives, négatives et en mouvement, les suaires. Les fontaines de feu, d'eau et de feu —l'architecture de l'air, l'urbanisme de l'air, la climatisation des espaces géographiques transformés ainsi en constants édens retrouvés à la surface de notre globe— le Vide. (...). Yves Klein, ‘Prière à sainte Rita’”, [febrero, 1961] en *Le Dépassement...*, *op. cit.*, pp. 276-277.

compartiese muchas de sus estrategias—, y en cambio muy próximo a lo “maravilloso”, “lo mágico”<sup>31</sup>. Para Klein el oro no es un material valioso en lo monetario sino en el sentido espiritual, de renovación y recuperación del “estado Edénico”<sup>32</sup>. En este aspecto, se aproxima al significado que atribuye el alemán Joseph Beuys al metal precioso.

### *La diferencia de precio*

“¡He pedido oro puro por mis tres estados pictóricos en exhibición! ¡Un kilo de ORO por cada obra!”<sup>33</sup>. Retomando la provocadora acción de Klein en Amberes, ponemos de relieve cómo asigna el mismo precio —un kilo de oro— por cada uno de los tres estados pictóricos inmateriales. Sin embargo, estos estados no se materializaron al no llevarse a cabo ninguna venta; en cambio, las primeras cesiones de *Zonas de Sensibilidad Pictórica Inmaterial* fueron intercambiadas por una cantidad diferente de peso en oro que seguía una progresión geométrica del ratio de dos: 20, 40, 60, 80, 100, 120 y 160 gramos<sup>34</sup>.

No esta la primera vez que Klein otorga un precio diferente a algunas de sus obras. Durante la exposición que tuvo lugar en la Galería Apollinaire de Milán en 1957 y, según la leyenda fabricada por el propio artista, expuso once monocromos del mismo tamaño, cada uno con un precio distinto<sup>35</sup>. Esta “fabula didáctica” —en palabras de Riout— muestra cómo el pintor se aleja de lo “puramente retiniano” cuando pone de manifiesto que dos obras

<sup>31</sup> RIOUT, Denys, *Arts & Société Centre d'Histoire de Sciences Po*, 27 de mayo de 2010. [En línea]. Disponible en: <<http://www.artsetsocietes.org/a/a-riout.html>>. [Consulta: 12 de octubre de 2012].

<sup>32</sup> “Le BLEU, L'OR, le ROSE, L'IMMATÉRIEL. LE VIDE, l'architecture de l'air, l'urbanisme de l'air, la climatisation de grands espaces géographiques pour un retour à une vie humaine dans la nature à l'état édénique de la légende”. KLEIN: “Prière à sainte Rita”, 1961, fév., *Le dépassement...*, op. cit., p. 276.

<sup>33</sup> KLEIN, Yves. “Préparation et présentation de l'exposition du 28 avril 1958 chez Iris Clerf” en *Le Dépassement...*, p. 12, citado por STICH: op. cit., p. 152.

<sup>34</sup> RIOUT: op. cit., 2010, p. 90. Klein contaba que había vendido dos pinturas inmateriales en esta exposición de Amberes, aunque no se han encontrado documentos que lo corroboren.

<sup>35</sup> Aunque la documentación contradice al artista, mostrando que el precio de venta al público era de 25.000 liras por cada monocromo, esta leyenda refleja el concepto que el artista desarrolló en torno al valor de la obra. Las notas de prensa del artista de la exposición muestran artículos que confirman un mismo precio: Dino Buzzati, “Blu, blu, blu”, *Corriere d'informazione* (Enero 9, 1957); “Che coraggio blu!” *Corriere Lombard*; (Archivo Yves Klein, Libro de prensa 1 y H) citado en CRAS, Sophie, “The just price for a work of art according to Yves Klein: “Sketch and Broadlines” of an economic system”. Lettre en ligne du Séminaire Arts et Société, nov. 2010. [En línea]. Disponible en: <<http://www.artsetsocietes.org/a/a-cras.html>>. [Consulta: 3 de enero de 2013]. También está citado en nota 25, pp. 260-261 de STICH: op. cit. Stich puntualiza que la discrepancia entre la información de “Blu Blu Blu”, “Che coraggio blue!” y (Corriere Lombardo), 11-12 enero y la que aparece un mes más tarde en Comparisons, *Le Monde*, 15 de febrero de 1957, donde Michel Conil-Lacoste escribe que Klein ha ofrecido monocromos idénticos a precios diferentes.

Las palabras de Klein fueron: “La observación más sensacional fue la correspondiente a los ‘compradores’. Cada uno seleccionó entre los cuadros exhibidos el que más le gustaba, y pagó el precio estipulado. Los precios, desde luego, eran todos diferentes. Este hecho puso de manifiesto que, por una parte, la calidad pictórica de cada cuadro se podía apreciar a través de algo más que el aspecto material y físico y, por la otra, que aquéllos que efectuaban su elección reconocían el estado que yo domino “sensibilidad pictórica”. OTTMANN: op. cit., p. 138.

idénticas pueden tener un valor estético distinto y por tanto un valor de mercado diferente. La diferencia de precios correspondería a una diferencia de calidad. Con este gesto Klein pretende aislar el valor artístico de una obra de arte de su materialización, mientras que reflexiona sobre el valor indefinible de una obra de arte. La norma establecida por Klein de doblar el precio cada vez que una *Zona de Sensibilidad Pictórica Inmaterial* se revendiese revela los mecanismos del mercado de arte, en los que las obras artísticas se convierten en mercancías y se transforman en objetos de especulación e inversión.

Pero además, Klein defiende que la obra de arte es un valor en sí mismo, independientemente del individuo que lo vea o del contexto que presida esa evaluación. Al igual que creía en la existencia positiva del color, creía en la sensibilidad pictórica, no como una cualidad percibida por el sujeto, sino como una realidad individual de la obra en sí misma. Así lo declara en *La Aventura Monocroma*:

El pintor es aquel que sabe cómo especializar el valor real, esta sensibilidad que nace de la creencia y del conocimiento de la poesía, si la materia es de hecho energía concentrada, como ha concluido la ciencia en sus últimos análisis<sup>36</sup>.

Lo cierto es que si se ignora el pensamiento sustancialista de Klein, sus gestos pasan a ser interpretados en clave nihilista y son demoledores para el concepto de arte. Desde la perspectiva post-marxista y post-estructuralista, De Duve<sup>37</sup> y Banai<sup>38</sup> han valorado críticamente las acciones del artista, censurando la manera en que Klein se autoproclama artista mientras niega el acto de pintar<sup>39</sup>. “Klein trabaja, pero quisiera que su existencia, y no su propia actividad, fuera el valor y el precio —escribe De Duve—, que su estatuto de artista justificase su fama y probase su talento, que él tiene el monopolio de la creatividad y que el comprador (no el contemplador) tiene el monopolio del goce estético”<sup>40</sup>. Por parte de Banai continúan las críticas: “Con este gesto (*El Vacío*) el campo estético se funde con el campo político-económico de forma que el valor artístico se asimila al valor de intercambio (...)”<sup>41</sup>. En definitiva, le reprocha a Klein que, si bien convirtió la experiencia en una categoría estética, luego la mercantilizase.

<sup>36</sup> KLEIN: “L’aventure monocrome”, en *Le Dépassement...*, op. cit., p. 235. “Le peintre est celui qui sait spécialiser cette valeur réelle, cette sensibilité qui naît de la croyance et de la connaissance qu’il a de la poésie, si la matière est de l’énergie concentrée, comme le conclut en dernière analyse la science.”

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> BANAI: op. cit., pp. 202-215.

<sup>39</sup> “Yo seré pintor. De mí se dirá: es el pintor. Y me sentiré un pintor, precisamente un pintor auténtico, porque yo no pintaré, o por lo menos en apariencia. El hecho de que yo exista como pintor será el trabajo pictórico más formidable de esta época.”

<sup>40</sup> DE DUVE: *ibid.*

<sup>41</sup> “In this logic, painting was no longer connected to an authentic physical gesture, but to the artist’s charismatic appeal- the cult and the myth becoming inseparable from the work- and his careful Management of his artistic property Rights!”. (En esta lógica, la pintura ya no está conectada a los gestos físicos auténticos sino al carisma del artista —el culto y el mito tornándose inseparables de su trabajo— y de su cuidadosa gestión de los derechos de propiedad.”) Vid. BANAI: op. cit., p. 207.

Efectivamente, existe una disonancia entre las palabras y las acciones de Klein, entre su defensa de la calidad y sus actos mercantiles, especialmente en las ventas de las *Zonas Inmateriales de Sensibilidad Pictórica*. Desde el momento en que las obras se venden, se activa una serie de mecanismos que otorgan credibilidad a las obras invisibles y las materializan: cheques, intercambio de objetos, documentos, fotografías... Pero si tenemos en cuenta que es el acto de intercambio lo que abstrae el valor de uso de un objeto y sus cualidades y las transforma en cantidad, entonces resulta paradójico que sea precisamente el vender (el acto de intercambio económico) lo que materialice las obras inmateriales de Klein, convirtiendo una idea abstracta en algo concreto<sup>42</sup>. La explicación de esta aparente contradicción la encuentra Sophie Cras en la teoría del precio justo<sup>43</sup>. Según su hipótesis, que nosotros en parte compartimos, Klein estaría introduciendo la noción medieval del “precio justo” a través de los contratos y de las ventas de las *Zonas de Sensibilidad Pictórica Inmaterial*. Si equipara valor de cambio con valor artístico es porque para él solo existe un único valor, el “valor real de la obra”<sup>44</sup>. Para el artista francés, el valor es absoluto e intrínseco; entonces, la equiparación precio-valor se completa siguiendo la teoría del “precio justo” que consideraba la existencia de un orden divino de valores al que el precio —un instrumento humano al fin y al cabo— debía ajustarse. Según el economista Alfred de Tarde, dentro de ese concepto del valor, “el precio y el valor son la misma cosa” y “se incorporan al producto; no puede subir ni bajar sin que el objeto cambie físicamente”<sup>45</sup>. Esta interpretación encajaría con la

<sup>42</sup> LÜTTICKEN, (s/p).

<sup>43</sup> CRAS, Sophie. “De la valeur de l’oeuvre au prix du marché: Yves Klein à l’épreuve de la pensée économique” en *Marges, Revue d’art contemporaine*, 2010, pp. 29-44 y en CRAS (2010): *op. cit.*

<sup>44</sup> KLEIN: “La aventure monochrome”, *Le dépassement de la problématique...*, *op. cit.*, p. 235. Cita original: “Donc, je suis à la recherche de la réelle valeur du tableau, celle qui fait que deux peintures rigoureusement identiques en tous les effets visibles et lisibles, tels lignes, couleurs, dessin, formes, format, épaisseur de pâte et technique en général, mais peintes l’une par un ‘peintre’ et l’autre par un habile ‘technicien’, un ‘artisan’ et bien qu’officiellement reconnus tus deux comme ‘peintres’ par la collectivité; cette valeur réelle invisible fait que l’un des deux objets est un ‘tableau’ et l’autre pas”. Según los editores, en la traducción alemana y en uno de los manuscritos sigue Vermeer, Van Meegeren, p. 380, nota 9. “Le peintre est celui qui sait spécialiser cette valeur réelle, cette sensibilité qui naît de la croyance et de la connaissance qu’il a de la poésie, si la matière est de l’énergie concentrée, comme le conclut en dernière analyse la science.”

(“Estoy buscando el auténtico valor de una pintura, aquel que se encuentra entre dos lienzos, rigurosamente idéntico a todos los efectos visibles y legibles, tales como línea, colores, diseño, formas, formato, grosor de pigmento, y técnica en general, pero donde uno está pintado por un ‘pintor’ y otro por un ‘técnico’ capaz, un ‘artesano’, aunque ambo sean oficialmente reconocidos como pintores por las masa. Este valor auténtico, invisible, hace que uno de los dos objetos sea una pintura y el otro no. El pintor es aquel que sabe cómo especificar este auténtico valor, esta sensibilidad que nace de su fe y de su conocimiento de la poesía.”)

<sup>45</sup> TARDE, Alfred de [1907]. *L’idée de Juste Prix*. Nueva York: Burt Franklin, 1971, pp. 38-39, citado en CRAS: *op. cit.*, p. 32.



relevancia que sus estudios y lecturas rosacruceanas tuvieron en la construcción del pensamiento de Klein<sup>46</sup>.

En las *Zonas de Sensibilidad Pictórica Inmaterial* se plantea la siguiente disyuntiva: si el precio refleja el valor, el precio de una obra estimable debería estar fuera del mercado, imposible de comprar<sup>47</sup>. Pero el acto de vender es clave para validar la naturaleza de obra de arte, y esta contradicción fue resuelta por Klein negándose a vender por dinero<sup>48</sup>; la única manera era renunciar al intercambio monetario, que devalúa la obra dándole un precio prosaico, a favor de un trueque que permite un intercambio manteniendo la pureza de la obra. Al convertir el intercambio en trueque se reintroducen los conceptos rituales maussianos de don y contra-don, una interpretación antropológica que desarrollamos en el siguiente subepígrafe.

### **El ritual kleiniano: interpretaciones antropológicas**

Las normas rituales estipuladas por Klein establecían que las transmisiones de *Zonas de Sensibilidad Pictórica Inmaterial* se completarían cuando el comprador quemase el recibo y el artista arrojase la mitad del oro en el mar, en el río o bien en un lugar de la naturaleza

<sup>46</sup> Durante seis años Yves Klein perteneció a la Sociedad de los Rosacruces de Oceanside, California, fundada por Max Heindel. Esta sociedad reunía creencias esotéricas y teológicas. En el catálogo de la exposición dedicada a Yves Klein de 1983, en MNAM, Houston, McEvilley publicó un estudio rastreando las fuentes espirituales de Klein, especialmente su relación con las ideas de los Rosacruces de Heindel. En su reciente libro: *Yves, Le Provocateur, op. cit.*, en el capítulo “Yves Klein and Rosecrucianism”, pp. 195-223, establece las correspondencias entre las ideas de Heindel y Klein. El tema central de los ensayos de Klein es la concepción mística del espacio, concebido como energía libre, en contraposición con la forma constreñida. El espacio se identifica con la Materia Prima alquímica, que contiene la “memoria” universal del pasado, presente y futuro y que funciona como fuente del mundo de las formas. Las ideas principales tanto de Heindel como de Klein son Espacio y Evolución. Para Heindel, Espacio equivale a seis reinos invisibles más altos que lo físico y solo accesible a los iniciados que han llevado a cabo algunas obras trasformativas dentro de ellos. El Espacio no es un vacío muerto, sino un lleno invisible.

<sup>47</sup> En este sentido resulta útil citar la descripción de Karl Marx del dinero: “Nominalmente el oro no tiene precio, no porque tenga un valor auténtico en sí mismo sino que, como dinero, no tiene ningún valor. En cambio expresa cierto quantum de su propio material; su propia determinación cuantitativa está impreso en ella”. MARX, Karl, *Grundrisse der Kritik der poetischen Ökonomie*, borrador 1857/58, Berlin, 1971, p. 53, citado por RÜBELRÜBEL, Dietmar. “Gold & Ashes. This Side of Art and Beyond” en: *Ashes and Gold. A World's Journey*. [Cat. ExMarta Herford; Stiftung Museum Schloss Moyland. Herford: Marta Herford gGmbH, 2012, p. 78.

<sup>48</sup> Así lo declara en el *Manifiesto del Hotel Chelsea*: “El significado de las zonas cromáticas suprasensibles, surgidas de las profundidades del vacío que yo dominaba por entonces, era verdaderamente material. Puesto que daba por imposible comprar simplemente con dinero tales zonas cromáticas suprasensibles, pedí por el más valioso elemento de lo suprasensible el más valioso elemento de lo material, una barra de oro. Vendí un gran número de estos estados pictóricos suprasensibles, por improbable que parezca”. Yves Klein, *Manifiesto del Hotel Chelsea*, escrito en colaboración con Neil Levine y John Archambault, Publicado en cat. Nueva York, 1962 y París, 1965, citado y traducido por Arnaldo Alcubilla, Javier, *Yves Klein*. Hondarribia: Nerea, 2000, p. 87. Texto original: “The mining of the pictorial immaterial zones, extracted from the depth of the void which I possessed by that time, was of a very material nature. Finding it unacceptable to sell for the highest quality of the immaterial the highest quality of material payment —a bar of pure gold”. “Incredible as it may seem, I have actually sold a number of these pictorial immaterial states.” “Chelsea Hotel Manifesto”, *Le deplacement...*, *op. cit.*, pp. 297-298.

donde no pudiese ser recuperado<sup>49</sup>. Una vez que el comprador quemaba el recibo, ya no se podía revender<sup>50</sup>. Siguiendo el enfoque biográfico de Kopykoff, las transferencias completas se podrían interpretar como un ejemplo de único recorrido de producción a consumo<sup>51</sup>. El ritual kleiniano completo convierte a las *Zonas de Sensibilidad Pictórica Inmaterial* en un producto terminal y se produce así un recorrido desde la esfera profana a la sagrada.

En cuanto al fuego en el ritual, McEvilley sostiene que este contiene una referencia al Vacío, como los sacerdotes taoístas cuando mandan un mensaje al Infierno quemándolo, o como Paracelso, quien afirmaba que el alma debía ser elevada a la máxima vibración por medio del fuego; al fin y al cabo, para Klein una zona inmaterial era un alma<sup>52</sup>. No olvidemos que el fuego formaba parte del ritual de las transferencias completas que se culminaban cuando el propietario quemaba el recibo; incluso el artista llegó a plantear quemar el oro en lugar de arrojarlo al río. En la hoja de reglas rituales, añadió esta nota manuscrita: “El oro podía ser quemado en lugar de arrojado al río (Quemar oro hace el fuego azul)” AZUL LA REVOLUCIÓN AZUL<sup>53</sup>.

Más allá de las interpretaciones alquímicas, si traducimos el ritual kleiniano al discurso antropológico, encontramos numerosos paralelismos con los ritos de intercambios y de carácter votivo arcaicos: por ejemplo, el acto de arrojar el oro al agua. Esta parte del ritual se evidencia en las fotografías que documentan las cesiones completas. En ellas aparece Klein ceremoniosamente arrojando panes de oro al Sena. Algunos compradores, como Dino Buzzati o Claude Pascal, aportaron panes de oro mientras que Michael Blankford entregó lingotes de oro [Figs. 5, 6 y 7].

Siguiendo el estudio de Gernet sobre la *agalma*, la acción de Klein podría entenderse como un ritual de sacrificio, que entroncaría con las prácticas del *ex voto*<sup>54</sup>. En la teoría del sacrificio subyace una acción religiosa que tiene como objetivo una contrapartida. Al igual que las inmersiones del oro en el Sena, en la Antigua Grecia el rito del sacrificio solía tener lugar a través de una inmersión en el mar que reflejaba una consagración total del objeto precioso. Cuando se hace de manera ostentosa —por el fuego o el agua— se percibe una necesidad intensa de destrucción<sup>55</sup>. En toda una línea de leyendas y ritos encontramos formas exasperadas de destrucción de la riqueza<sup>56</sup>.

<sup>49</sup> KLEIN: “Jeter la moitié du poids de l’or reçu à la mer, dans un rivièrè ou dans un endroit quelconque dans la nature, ou ce or ne puisse plus être récupéré par personne.” [En línea]. Disponible en: <www.archiveklein.com>.

<sup>50</sup> KLEIN: “Les zones ainsi cédées, après que l’acquéreur ait brûlé son reçu, ne sont plus transférables par leurs propriétaires”. [En línea]. Disponible en: <www.archiveklein.com>.

<sup>51</sup> KOPYKOFF: *op. cit.*

<sup>52</sup> McEVILLEY: *op. cit.*, p. 141.

<sup>53</sup> STICH: *op. cit.*, nota 94, p. 26.

<sup>54</sup> El antropólogo francés se remonta a las primeras etapas de la historia para percibir mejor la psicología detrás del valor. En estas sociedades arcaicas —asegura el autor— la noción de valor no estaba todavía basada en la cuantificación universal y no existía una noción abstracta por excelencia. En estas etapas arcaicas se cualifica y la estimación que se aplica a lo objetos poseídos o consumados está dominada por las ideas y sentimientos múltiples. GERNET: *op. cit.*, p. 416.

<sup>55</sup> La destrucción podía ser de víctimas animales o bien, cosas preciosas y símbolos de riqueza.

<sup>56</sup> Alejandro Magno en el Indo lanza la copa de oro con la cual ha hecho una libación, tras habar inmolado las víctimas; el anillo de Polícrates es arrojado al mar en una ceremonia; el trípode de Helena se encuentra en el agua. *Vid.* GERNET: *op. cit.*, pp. 435-436.

¿Cuál es la intención? La intención está relacionada con el establecimiento de una reciprocidad, de un don y contra-don<sup>57</sup>. Es un tipo de contrato u promesa, un sistema arcaico de convenio y obligación entre el hombre y lo sagrado. Al arrojar un objeto sacrificial, este sirve como prenda de inmunidad. Tirar/arrojar al mar en algunas historias como las de los sacrificios humanos tenía una connotación de conquista mágica de la inmortalidad.

Si el ritual kleiniano conserva vestigios de los ritos de la Antigua Grecia, la influencia más profunda en el ideario del artista y de sus compradores es el cristianismo. Profundamente devoto, Klein no eligió el emplazamiento de las cesiones al azar: a las orillas del Sena, en las escaleras que llevan al Pont-au-Double, el rito tuvo lugar a los pies de la catedral de Notre-Dame, bastión del cristianismo. Como señala Riout, Klein recrea una herencia antropológica proveniente del cristianismo que todos los participantes —compradores, testigos, artista— comparten<sup>58</sup>. Aunque no se haya especificado explícitamente, es un conocimiento difuso, pero compartido que sirve de telón de fondo y encuadra estos ritos.

Ahora bien, en los ritos de la Antigua Grecia el sacrificio era total cuando la consumación de la cosa abandonada era total. En los traslados rituales de las *Zonas* Klein no arrojó todo el oro, incluso cuando el comprador quemaba el recibo. El artista conservaba la mitad del oro; así en el rito orquestado se combina el consumo ostentoso —quemar el recibo, tirar la mitad del oro— con la dimensión temporal —y eterna— de conservar la mitad del oro de la transacción por parte del autor. Recordemos las referencias de Appadurai a los regímenes de valor por los que circulan los objetos, y las esferas de tiempo y de espacio. Al asociar el material más inalterable y eterno con lo más inmaterial, Klein está trastocando la naturaleza efímera y transitoria del ritual y acaba perpetuando conceptos asociados al arte como la longevidad y la permanencia. Como se ha subrayado anteriormente, el oro conservado de los traslados permitió la creación de un gran número de obras materiales.

Esta incongruencia por parte de Klein —que prometía inmaterialidad pero conservaba parte del oro y eternizaba el acto con fotografías que lo documentaban— causó cierta decepción en el coleccionista Michael Blankfort, quien relataba años después su disgusto al conocer la exhibición pública de un acto que él entendió como completamente inmaterial, puro y privado<sup>59</sup>.

Otra incongruencia era lo ceremonioso del rito de intercambio y la ausencia de objeto material con el que provocaba cierto desconcierto e, incluso, hilaridad, sobre todo entre los medios de comunicación. Pero ese elemento cómico no resta seriedad a la intención de Klein. Los estudios de Mauss y Huizinga reconocen un sustrato común entre

<sup>57</sup> Cuando arrojan un objeto mágico al mar, es un rito de sacrificio, no se sitúa a nivel de sacrificio ordinario sino que es un acto contractual. *Ibid.*, p. 136.

<sup>58</sup> RIOUT: *op. cit.*, p. 117.

<sup>59</sup> BLANKFORT: "This was the first time I knew that Klein had arranged to have a photographer nearby. I confess I felt let down. An Immaterial —I thought— should be altogether immaterial. The making of a film record seemed a corruption of the artist's intent as well as the sensation of purity which had possessed me at the time. Michael Blankfort, *Confessions of an Art Eater*", *The Michael and Dorothy Blankfort Collection*, [Cat. Exp.]. Los Ángeles, LACMA, 1982, citado en RIOUT: *op. cit.*, 2010, p. 178, nota 201.

el juego y lo sagrado, entre la esfera de obligación y la confianza recíproca, y la exhibición de *potlach* que suponen muchas de las ceremonias arcaicas. Como afirma Huizinga, “la santidad y seriedad de una acción en modo alguno excluyen su cualidad lúdica”<sup>60</sup>.

### *La revolución azul: el paso de lo cuantitativo a lo cualitativo*

El artista, en lugar de cuestionar el mercado de arte y la economía tal como la conocemos con acciones neo-dadaístas, estaba ajustándose a una economía teológica. Y se servía del mercado y de sus estrategias para apuntalar su proyecto: la revolución azul. ¿Y cuál era su proyecto? Con el grandilocuente estilo que le caracterizaba, Klein presentó un nuevo sistema económico en el que abogaba por el paso de lo cuantitativo a lo cualitativo en el texto “Esquisse et grandes lignes du système économique de la révolution bleue” (1959)<sup>61</sup>. La introducción del oro en la acción de Amberes supone un paso más hacia un nuevo sistema económico. Si aceptamos que Klein consideraba el valor como algo intrínseco al objeto, y rechazaba el dinero por tratarse de una abstracción cuantitativa, entendemos mejor el giro hacia la calidad. Así lo declara en el texto:

Aliémonos, por tanto, a lo real, y, más allá de un sistema de representación puro, girémonos sencillamente hacia la aceptación del valor intrínseco de la materia basada esencialmente en la noción de calidad<sup>62</sup>.

En un momento histórico en el que la misma noción de un patrón monetario estaba desapareciendo de la economía mundial permitiendo que las divisas flotasen, Klein retaba a las reservas y las divisas, proponiendo un nuevo patrón de intercambio: la obra de arte que sustituiría el oro en los depósitos de los Bancos Centrales. Así, invitaba a depositar las obras maestras de cada disciplina en las cámaras acorazadas de los Bancos Centrales, sustituyendo el metal y fomentando, en sus palabras, “la dirección espiritual del país, dando acceso a todos y a la potencialidad evolucionadora —la única fuente de progreso”<sup>63</sup>. Con estas acciones pretendía proteger al arte de las contingencias económicas y convertirlo en el patrón, en la medida, y en el absoluto de todo valor y de todo intercambio<sup>64</sup>. Klein no está interesado en negar el valor, ni desvalorizarlo, sino en proponer una nueva medida de valor no monetario ni cuantitativo<sup>65</sup>.

<sup>60</sup> HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Madrid: Alianza, 2008.

<sup>61</sup> Texto original y traducción de la autora en *Apéndice 5. Escritos de artistas*: KLEIN, Yves.

<sup>62</sup> KLEIN: *ibid*. Cita original: “Collons nous au réel, et, par delà un pur système de représentation, tournons-nous plus simplement vers l’acceptation de la valeur intrinsèque de la matière, résidant essentiellement dans la notion de qualité”.

<sup>63</sup> Klein: *ibid*. Cita original: “Sur cette base structurellement qualitative, chaque corporation sera tenue d’abandonner dans les caves de la Banque Centrale, préalablement débarrassée de tout dépôt métallique, le chef-d’œuvre de la profession. Lesdits chefs ouvres, ainsi rassemblés, matérialiseront les directions spirituelles de base du pays, laissant libre accès à toute éventuelle potentialité évolutive, seule source de progrès”.

<sup>64</sup> CRAS (2010): *op. cit*.

<sup>65</sup> Según Stich con estas acciones “(...) pretendía establecer nuevos valores, cambiar la forma de pensar sobre la naturaleza del arte y su valor como producto vendible”. STICH: *op. cit.*, p. 152.

Su propuesta no es tan extraña. Será compartida por otros artistas y pensadores en la década de los cincuenta, sesenta y setenta como Joseph Beuys o Asger Jorn (Dinamarca, 1914-1973). Por ejemplo, en esos mismos años, Jorn publica *Critique of Political Economy* (1962) donde señala que el dinero es una convención, especialmente después del fin del “patrón oro”<sup>66</sup>. Jorn anunció el fin del dinero bajo el comunismo, y, dentro del proyecto situacionista, el arte se convertiría en el nuevo patrón; arte entendido como sinónimo de vida, de la totalidad de la vida. La propuesta de Jorn suponía un rechazo radical al dinero como una abstracción cuantitativa a favor del arte que ofrece sensaciones inefables y cualitativas<sup>67</sup>. En definitiva, el texto de Klein y sus acciones abogando por la sustitución del capital por el capital creativo forman parte de un proyecto utópico. El propio artista reconoció que “no soy ni un filósofo ni un economista, ni nada más, y me limito a expresar pensamientos utópicos”<sup>68</sup>.

### *La autoridad del artista*

Cuando Klein aboga por el valor intrínseco de la materia y por una valoración cualitativa, está apuntalando su proyecto mesiánico. Y cuando propone precios distintos a lienzos del mismo tamaño o a zonas de inmaterialidad pictórica invisibles, está eligiendo asignar un precio que refleje el valor real (objetivo) de la obra, que solo él está capacitado a determinar a pesar de las reglas del mercado<sup>69</sup>.

A modo de alquimista, Klein se otorga el extraordinario poder de transmutar los materiales más ordinarios, los más bajos, en lo más alto con su autoridad. El papel del artista como visionario no es nuevo; sigue la tradición romántica del siglo XIX. Lo que sí es nuevo es el predominio del mito y el culto a la persona por encima del objeto. El artista deviene chamán y cualquier gesto o palabra que emita es relevante. Entre mesías y salvador, las aspiraciones del artista llegan a querer transformar todos los aspectos de la sociedad. Pero frente a la exaltación de la autoría de Klein, unos años más tarde, en 1968, se planteará la teoría de la muerte del autor por Roland Barthes, quien, junto a otros pensadores franceses como Foucault y Derrida, conseguirán hacer “desaparecer” al autor, abriendo la posibilidad a múlti-

<sup>66</sup> Ahora sus textos están traducidos y recopilados en: JORN, Asger. *The Natural Order and other Texts*. Aldershot: Ashgate, 2002.

<sup>67</sup> LÜTTICKEN, Sven. “Inside Abstraction”, *e-flux Journal*, 2012. [En línea]. Disponible en: <<http://www.e-flux.com/journal/inside-abstraction/>>. [Consulta: 31 de octubre de 2013]. En un libro reciente, SKIDELSKY, Robert; SKIDELSKY, Edward. *How Much Is Enough?: Money and the Good Life*. Other Press, 2012, los autores defienden la anulación de las medidas cuantitativas y la defensa de una nueva economía fundamentada en los bienes básicos que son cualidades y no pueden ser mercantilizados. El sociólogo Zygmunt Baumann también critica la mercantilización de todos los aspectos de la vida en *Mundo Consumo. Ética del individuo en la aldea global*. Barcelona, México, Buenos Aires: Paidós, 2010 y en *Modernidad Líquida*, *op. cit.*

<sup>68</sup> KLEIN, Yves, citado en OTTMANN: “Yves ‘the Philosopher’”, *op. cit.*, p. 283. “I am neither a philosopher nor an economist, nor anything else, and I confine myself to expressing only utopian thoughts.”

<sup>69</sup> CRAS, Sophie. “The just price for a work of art according to Yves Klein: ‘Sketch and Broad lines’ of an economic system”. *Arts & Société Centre d’Histoire de Sciences Po*, 2010, 27 de mayo de 2010. [En línea]. Disponible en: <<http://www.artsetsocietes.org/a/a-cras.html>>. [Consulta: 2 de octubre de 2013].

ples autorías y, por tanto, múltiples interpretaciones<sup>70</sup>. Así pues, desde esos planteamientos post-estructuralistas Klein ha sido duramente criticado, como hemos detallado antes.

Un segundo significado que refuerza la autoridad del artista son las simetrías entre el sistema económico establecido y el sistema económico implantado por Klein a través de sus normas rituales. Si en el sistema económico tradicional es el papel moneda el que representa el valor económico, en los intercambios rituales es el recibo el que representa la zona de sensibilidad. Y si en uno es el Estado quien otorga el valor nominal del dinero, en el otro es el artista quien asigna el valor en un ritual creativo-espiritual. Cuando los compradores adquieren estas obras, estos acceden voluntariamente a respetar este sistema y, en ese acto de fe y de confianza, validan el papel del artista, su autoridad y el sistema que ha creado<sup>71</sup>. Este cumplimiento de unas normas ficticias se asemeja a las normas dentro del juego. Como escribe Johan Huizinga en *Homo ludens*: “Dentro del juego existe un orden propio y absoluto. (...) Lleva al mundo imperfecto y a la vida confusa una perfección provisional y limitada. El juego exige un orden absoluto”<sup>72</sup>.

• •



Piero Manzoni

“El valor de cien libras de plomo o de hierro es tan valioso como cien libras del valor del oro o la plata”.<sup>73</sup>

KARL MARX

## V.2. PESOS Y PRECIOS: PIERO MANZONI

### Vale su peso en oro

Piero Manzoni (Sancino, Italia, 1933-Milán, Italia, 1963) y Klein se conocen en 1957 durante la primera exposición individual de este último en Italia. Con el título *Proposte monocrome. Epoca blu*, Klein expone en la Galería Apollinaire de Milán once monocromos azules.

<sup>70</sup> Vid. BARTHES, Roland. “La muerte de un autor” en: *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987.

<sup>71</sup> Cras relaciona este cumplimiento de unas normas ficticias en la compra de obras invisibles con las normas de los juegos y el ensayo de HUIZINGA, *Homo ludens*. Vid. CRAS, *op. cit.*, *Marges, Revue d’art contemporaine*, 2010, p. 44.

<sup>72</sup> HUIZINGA, *op. cit.*, p. 23.

<sup>73</sup> MARX, Karl, citado en ZAUNSCHIRM: *op. cit.*, p. 52.

Inmediatamente después Manzoni inicia su serie *Achromes*. Se vuelven a ver en 1961 en París, en la exposición *40° au-dessus de Dada (40° por encima de Dadá)*. “Usted es el monocromo azul, yo soy el blanco. Debemos trabajar juntos” le dice Manzoni, a un poco receptivo Klein<sup>74</sup>. Lo cierto es que Klein y Manzoni estaban en las antípodas. Mientras la actitud de Klein es la de un artista visionario y profeta de la inmaterialidad, heredero de Duchamp y de Malevich a partes iguales, Manzoni personifica la cara más dadaísta del arte del momento. Su obra más controvertida y mediática, *Merda d’artista* (1961), forma parte de una serie de acciones-obras que colocan al artista en el papel de demiurgo.

Si en la presente investigación dedicamos estas líneas a Manzoni no es por la presencia de oro en su creación artística, que es mínima —exceptuando un monocromo con pan de oro ejecutado en septiembre de 1960— sino por la referencia al *oro monetario* como medida de intercambio en su obra más célebre *Merda d’artista*<sup>75</sup> [Fig. 8]. Manzoni se posicionó críticamente ante el mercado del arte: si el arte es mercancía, y la mercancía es mierda, el arte es mierda. Ciertamente, el mercado del arte se rige por normas especiales; la principal diferencia es la percepción del precio, pues esta forma parte de su valor representativo. En el caso de una obra cara, alto precio se considera signo de calidad y redunda en el aura del objeto coleccionado. Pero en arte el precio siempre es percibido, y a diferencia de en otras mercancías, no está basado en los costes de materia, producción, distribución y tiempo de trabajo.

Las diferencias entre los precios en el mercado de consumo y en el mercado del arte se exacerban en las obras analizadas, pues si bien el artista emergente no tiene capacidad para controlar los precios de sus obras en el mercado del arte —son los agentes del sector los que establecen el precio, en el mercado primario los galeristas, en el secundario los coleccionistas influidos por la crítica y las instituciones artísticas—, en el caso de las latas excrementales, Manzoni se auto-mercantiliza con algo que no vale nada, los excrementos. Cuando decide asignar el mismo precio que su peso en oro, Manzoni nunca habría previsto que treinta años más tarde una de sus latas alcanzaría los 67.000 dólares, setenta veces más que el precio de su peso en oro<sup>76</sup>.

### *El precio del oro, el precio del arte, el precio de la mierda*

Cuando Manzoni estipula el precio de las latas de mierda, lo hace equiparando el peso de la lata (30 gr) con el peso del oro, a la cotización diaria del oro. La equiparación de dos cosas tan dispares pone en relieve las perversiones de los intercambios mercantiles. El artista conscientemente trastoca las leyes del mercado para sacar a la luz las contradicciones que presentan la valoración y la valoración del “valor”, identificado como una medida de valor abstracta.

<sup>74</sup> SAN MARTÍN, Francisco Javier. *Piero Manzoni*. Madrid: Nerea, 1998, p. 12.

<sup>75</sup> SAN MARTÍN: *op. cit.*, p. 25.

<sup>76</sup> En 1961, el precio establecido por el consorcio de oro de Londres era de \$ 35.20 la onza. La lata costaba \$37. En 1991, Sotheby’s subastó una lata de Manzoni y el precio alcanzó \$ 67.000. Es decir, unos \$ 374 la onza. Si se respetase el precio original, el precio de la lata sería \$ 395,77. En otras palabras, la margen de diferencia era 70 veces más que el precio del oro. Citado en MILLER, John: “Excremental value” *Tate etc.*, n° 10, Verano 2007. [En línea]. Disponible en: <<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/excremental-value>>. [Consulta: 18 de diciembre de 2012].



En otras palabras, todo lo que cualitativamente separa unas heces del metal oro se diluye cuando se introducen ambos en la misma esfera económica y se valoran con una medida de valor abstracta. La mierda en sí no es importante, el oro en sí tampoco, lo que importa es su equivalencia en cuanto intercambio, en cuanto troncabilidad, para decirlo a la manera de Simmel<sup>77</sup>. En este sentido, la intención de Klein al introducir el oro en la esfera económica y artística es radicalmente distinta, pues aunque el artista francés controlaba astutamente las estrategias capitalistas, aspiraba a designar el valor no cuantitativo e indefinible del arte<sup>78</sup>.

### *Oro excremental*

La segunda interpretación de la ecuación oro=excremento sería en clave psicoanalista. El experto italiano Germano Celant ahondó en esta línea de razonamiento:

Manzoni se deleita a sí mismo y, gracias a diversas identificaciones simbólicas, la mierda adquiere para él, niño, el significado de un hijo suyo, de una creación suya que puede emplear en el juego para obtener un placer narcisista o bien para procurarse el afecto de los demás (heces como regalo), para asegurarse su propia independencia (heces como propiedad) o para agredir a alguien (heces como arma)<sup>79</sup>.

En psicoanálisis, se considera que la alta valoración de su propio excremento es una característica del niño en su fase sádico-anal. Sigmund Freud se interesó muy pronto por la asimilación que muestran los cuentos populares del excremento en oro, buceando en el folklore y en las culturas más antiguas para buscar el origen<sup>80</sup>. En un primer momento, consideró el binomio oro-excrementos como una relación de antítesis, aunque pronto lo interpretará como una relación de analogía en la que se produce una transposición simbólica. Así, la necesidad de limpieza sería una transposición del deseo de estar sucio y cubierto de excremento. En 1897 escribe en una carta: “El dinero, que en los cuentos y leyendas se convierten en excrementos, no hace sino transformarse en la sustancia que primitivamente fue”<sup>81</sup>. Ahondando más en el psicoanálisis, recordemos que desde la perspectiva freudiana los

<sup>77</sup> Sobre este argumento Simmel pone el siguiente ejemplo: “La oración: A vale un marco, se suprime en A todo aquello que no es económico, esto es, que no implica una relación de intercambio con B, C, D, E: este marco, considerado como valor, traduce la función de A, independiente de su objeto, en su relación con los otros pertenecientes a la esfera económica. Aquí resulta indiferente lo que A pueda ser en y para sí, separada de tal relación; toda A1 o A2 cualitativamente distinta de aquella es igual que ella mientras siga valiendo un marco, porque, o más precisamente, debido a que se encuentra en la misma relación de cambio cuantitativo con B, C, D, E. El dinero es lo ‘valedero’ por excelencia y el valor económico significa valer algo, esto es, ser trocable por otra cosa”. SIMMEL: *op. cit.*, p. 101.

<sup>78</sup> STICH: *op. cit.*, p. 155.

<sup>79</sup> Germano Celant, citado en SAN MARTÍN: *ibid.*

<sup>80</sup> En “Dreams in Folklore” (1958) [1911]. Cuentos populares: gallinas de los huevos de oro, el oro y los excrementos del diablo, etc.

<sup>81</sup> Carta del 21 de enero de 1897 a su amigo W. Fliess. FREUD, S. “Los orígenes del psicoanálisis” en: *Obras Completas*, III, pp. 3560-3561, citado en DOMÍNGUEZ, Carlos. “Psicología del amor al dinero” en: SAL TERRAE, 1990/06, pp. 435-444.

excrementos suponen la primera producción del individuo y su primer elemento de comercio. Por tanto, en las ideas de posesión y riqueza, existen razones inconscientes por la que se asocia dinero con el oro<sup>82</sup>. Según la Fundación Piero Manzoni, “la asociación entre analidad y obra de arte (y entre oro y heces) es un tema recurrente en la literatura psicoanalítica que Manzoni pudo haber conocido a través de los escritos de Jung”<sup>83</sup>. Si bien Manzoni no fue el primero en reconocer esas relaciones entre arte y mierda, sí es cierto que su acción-dadaísta proyectó hacia el exterior una nueva significación para el oro en el arte contemporáneo — hasta ahora inédita y muy alejada de las asociaciones espirituales y monetarias<sup>84</sup>.

### *Entre el signo y la alquimia*

Una tercera interpretación para esta obra es la que establece la relación entre el signo y la cosa. Si las liras que se emplean para pagar la obra son signos de una realidad abstracta y virtual —que es el dinero— que carecen de convertibilidad material, ¿por qué remitir al peso en oro? Con todo, si la lata de mierda de artista se vende por su peso en oro, se está empleando el “patrón oro” como medida generadora de valor de cambio. En 1961 el “patrón oro” llevaba varias décadas abolido. Si Manzoni hubiese fijado el precio de las latas en dinero (en papel, que es un símbolo) ese signifi- cante representaría una realidad abstracta y totalmente virtual. En cambio, al fijar el precio en su peso en oro, el valor que adquiere se convierte en un sustituto de una sustancia real —el oro— que garantiza su valor a través de la convertibilidad. Teóricamente, ese sustituto nominal podría convertirse en oro. Así pues, de esta manera alquímica, sin que la sustancia oro haya estado presente en ningún momento, Manzoni consigue que la mierda del artista se transmute en oro. Resulta adecuado citar estas palabras de boca de Massimo Minini, uno de los coleccionistas de *Merda d'artista*:

Hemos transformado la mierda en oro y me incluyo entre los responsables, los culpables. Ahora ya no hay nada que hacer. Es por esto por lo que Manzoni es un gran artista. No sé si él lo había previsto, pero de todas maneras, ha provocado esta reacción. Esta pequeña lata que da risa, finalmente, que al menos habría querido dar risa si no fuera que va contra el sistema, se ha convertido en una obra maestra, o, al menos, en un fetiche<sup>85</sup>.



<sup>82</sup> Sándor Ferenczi, médico y psicoanalista húngaro. En *Ontogenesis of the interest in Money* (1914) estableció la relación entre el registro anal y el instinto capitalista.

<sup>83</sup> [En línea]. Disponible en: <<http://www.pieromanzoni.org>>. [Consulta: 14 de agosto de 2012].

<sup>84</sup> Las latas de Manzoni tienen sus precedentes en otras obras del siglo XX. Desde *Fountain* de Duchamp hasta las coprofilias surrealistas de Salvador Dalí, Joan Miró, Georges Bataille y otros artistas han explorado estas asociaciones. Uno de los ejemplos más tempranos es la del dramaturgo Alfred Jarry quien, con su obra teatral *Ubú Rey* (1896), incorpora la mierda en sus producciones creativas.

<sup>85</sup> Minini: “Nous avons transformé la merde en or et je me compte parmi les responsables, les coupables. D’ailleurs il n’y a rien a faire. C’est peut-être pour cela que Manzoni est un grand artiste. Je me sens s’il y avait réfléchi, mais de toute façon, il a provoquer cette réaction. Cette petite boîte qui fait rire, finalement, qui du mois aurait voulu faire rire, sinon être contre le système, est devenue un chef d’œuvre, vu, tout du moins, un fétiche”. (Traducción de la autora). Vid. BAZILE, Bernard, *Les propriétaires*. Villeurbane: Instituto de Arte Contemporáneo de Francia, 2004. Bazile buscó y entrevistó a los coleccionistas de las 90 latas de *Merde d'artiste*. El trabajo consistió en un vídeo de once horas de grabación y el libro *Les propriétaires*.



Marcel Broodthaers

“Me gusta mucho el oro, porque es simbólico. Veo el oro de manera desinteresada, el oro es como el sol, es inalterable.”<sup>86</sup>

MARCEL BROODTHAERS

### V. 3. VALOR Y DESVALOR: EL LINGOTE, BROODTHAERS Y OTROS

#### La desvalorización del valor

El 23 de febrero de 1962 Manzoni expone en Bélgica en la Galería Aujourd’hui. El mismo día de la inauguración declara a Marcel Broodthaers (Bruselas, Bélgica, 1924-Colonia, Alemania, 1976) *Obra de arte auténtica y verdadera* y, a la manera de Klein, firma un documento de autenticidad<sup>87</sup>. Esta participación como escultura viviente dejará una profunda huella en el poeta belga, quien más tarde comentará:

Nos encontramos como si fuéramos comediantes. Este encuentro con Manzoni, el 23-2-62, fecha del certificado según el cual soy objeto de arte, me permitió percibir la distancia que separa al poema de una obra material que cuestiona el espacio “fine arts”. Dicho de otro modo, el valor del mensaje con la noción de mercancía solamente identificada con la mercancía<sup>88</sup>.

<sup>86</sup> BROODTHAERS, Marcel. *Musée d’Art Moderne- Museum of Modern Art -Kunstmuseum / Section Financière Département des Aigles* [Cat. Exp.]. FISCHER, Konrad (ed.). Düsseldorf: Galerie Konrad Fischer, 1987.

<sup>87</sup> Certificado de autenticidad nº 071: “This is to certify that Marcel Broodthaers has been signed as an authentic work of art for all intents and purposes as of the date below. Bruxelles 23 of 2/62. Piero Manzoni”. Citado en *Marcel Broodthaers* [Cat. Exp.]. Madrid: Ministerio de Cultura, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992, p. 47.

<sup>88</sup> “Nous nous sommes rencontrés comme si nous étions des comédiens. Cette rencontre avec Manzoni, le 23.2.62, date du certificat selon lequel je suis ‘objet d’art’, m’a permis d’apprécier la distance qui sépare un poème d’une œuvre matérielle mettant en cause l’espace ‘fine arts’. Autrement dit, la valeur du message avec seulement la notion de marchandise identifiée à la marchandise.” Palabras de Broodthaers recogidas en *Marcel Broodthaers* [Cat. Exp.]. Ibídem y citadas en *Piero Manzoni*, Bruselas, Galerie des Beaux-Arts, 1987, p. 47.

Tras este encuentro, Broodthaers decide convertirse en artista. Primero publica *Pense-Bête* (*Piensa como un animal*), recopilación de poemas que transforma poco después en un objeto, ocultando el texto con trozos de papel de color. En las invitaciones de esa primera exposición había impreso esta provocadora declaración de intenciones: “Yo también me he preguntado si no podría vender algo y tener éxito en la vida (...). Finalmente, la idea de inventar algo insincero atravesó mi espíritu y me puse inmediatamente manos a la obra”<sup>89</sup>. Con estas palabras revela dos ideas claves de su pensamiento: la relación entre arte y comercio (*podría vender algo*) y la ficción (*algo insincero*)<sup>90</sup>. Así, se enmarca en un único proyecto crítico y poético que es *la desvalorización del valor*, un concepto que entronca con esta investigación sobre el oro como valor y su resignificación.

Las referencias de Broodthaers fueron poetas como Stéphan Mallarmé y artistas como René Magritte; con este último le unía una amistad marcada por la admiración. Broodthaers compartía la aspiración de Magritte de disolver la relación convencional entre las palabras y las cosas. La obra de Magritte *La perfidia de las imágenes* (1928-1929) con su célebre imagen de una pipa junto al texto “Ceci c’est pas un pipe”, inspiró al poeta a crear una “fórmula Magritte” consistente en imitar ese modelo para profundizar en la crítica de la separación kantiana entre lo cognitivo (verbal) y lo estético (visual)<sup>91</sup>.

### *Ceci c’est pas un lingot*

El *gesto* que analizamos es la puesta a la venta de *Lingot d’or*, un lingote de oro estampillado con la efigie de un águila. Ponemos el énfasis en la palabra *gesto*, tal y como la define Brian O’Doherty en el ensayo *Inside the White Cube*: “Los gestos son una forma de invención”<sup>92</sup>. Frente a la obra convencional, la naturaleza de un *gesto* es transitoria y se recuerda gracias a la combinación de ironía, economía, gracia y sorpresa. Un *gesto* “quizá no sea arte, pero se le parece, y posee así una *meta-vida* que gira en torno al arte y sobre el arte”<sup>93</sup>.

Esta acción se enmarca dentro del proyecto *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles* (1968-1972), un museo ficticio sin obra ni ubicación creado por Broodthaers du-

<sup>89</sup> Texto completo de Broodthaers impreso en la tarjeta de invitación de la exposición que tuvo lugar del 10 al 24 de abril de 1964: “Moi aussi je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie. Cela fait un moment déjà que je ne suis bon à rien. Je suis âgé de quarante ans...”. L’idée enfin d’inventer quelque chose d’insincère me traversa l’esprit et je me suis mis aussitôt au travail. Au bout de trois mois je montrai ma production à Ph. Edouard Toussaint le propriétaire de la Galerie Saint- Laurent. Mais, c’est de l’Art, dit-il et j’exposerais volontiers tout ça. D’accord, lui répondis je. Si je vends quelque chose il prendra 30%. Ce sont, paraît-il, des conditions normales, certaines galeries prenant 75%. Ce que c’est? En fait, des objets”. BROODTHAERS, Marcel. *Marcel Broodthaers Par Lui-Même*, HAKKENS, Anna (Edición e introducción). Gent: Ludion, Flammarion, 1998, p. 39.

<sup>90</sup> ERICKSON, Kristen. “Marcel Broodthaers” en: *Museum as Muse* [Cat. Exp.]. McSHINE, Kynaston (ed.), pp. 62-69. Nueva York: MoMA, 1999, p. 62.

<sup>91</sup> McEVILLEY, Thomas: “Another Alphabet: The Art of Marcel Broodthaers” en: *Sculpture in the Age of Doubt*. Nueva York: Allworth Press, 1999, p. 73.

<sup>92</sup> O’DOHERTY, Brian. *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: CENDEAC, 2011, p. 66.

<sup>93</sup> *Ibid.*

rante las revueltas de 1968 para cuestionar la reificación del arte<sup>94</sup>. Entre mayo y junio de 1971 Broodthaers concibe una idea para la Galería Konrad Fischer de Düsseldorf, que no se materializó hasta 1987, cuando el artista hacía once años que había fallecido<sup>95</sup>. El proyecto contemplaba la liquidación de su museo ficticio y la puesta a la venta de sus fondos por parte de una nueva sección, el departamento de finanzas. Esta ficticia *Section Financière Musée d'Art Moderne* ofrecía un lingote de un kilo de oro fino cuyas condiciones de venta estaban regidas por un contrato, también ficticio, que parodiaba el lenguaje mercantil.

Durante ese periodo Broodthaers mostró un gran interés por los temas económicos. A menudo estudiaba la prensa económica y financiera; incluso en ocasiones solicitaba a su hija que le leyese los intercambios financieros y los precios del oro<sup>96</sup>. Instó a su mujer, Maria Gilissen, que invirtiese el remanente de su herencia en un único lingote de oro, con la certeza de que próximamente se vería incrementado el valor e hizo estampillar un águila en este lingote. Presumiblemente mandó fotografiar el lingote —tantas veces reproducido en catálogos póstumos hasta el punto de incitar al equívoco de creer que el lingote realmente se ofreció a la venta— [Fig. 9]. El lingote en sí no es la obra de arte, sino un *gesto*. Unos meses más tarde, Broodthaers ofrece su *Musée d'Art Moderne* a la venta durante la Feria de Arte de Colonia, entre los días 5 y 10 de octubre de 1971, esta vez en la Galería Michael Werner. Como era de esperar, el Museo no encontró compradores<sup>97</sup>.

### *Un contrato inusual*

La venta del lingote de oro de Broodthaers es un claro ejemplo de cómo un *gesto* no documentado puede sobrevivir como *rumor*, y de forma retroactiva, convertirse en *proyecto*<sup>98</sup>. Esto es precisamente lo que ocurre con la exposición y la publicación organizada por la Galería Konrad Fischer en 1987 [Figs. 10 y 11]. El *gesto* sobrevive gracias a esta exposición que da vida al proyecto inédito de 1971 y la publicación del opúsculo contribuye a eternizarlo. Este opúsculo incluía notas y dibujos de Broodthaers: el contrato, una entrevista

<sup>94</sup> Broodthaers participó en la ocupación del Palais des Beaux-Arts de Bruselas en junio de 1968 y actuó como negociador. La ocupación era una contestación al control institucional de la cultura y al sistema que concibe la cultura como otra forma de consumo capitalista. Vid. CRIMP, Douglas: "This Is Not a Museum" en: *Marcel Broodthaers* [Cat. Exp.]. Minneapolis: Walker Art Center; Nueva York: Rizzoli, 1989, p. 75.

<sup>95</sup> Esta publicación se realiza de manera póstuma en 1987 a cargo de la Galerie Konrad Fisher, Düsseldorf y Berlín coincidiendo con una exposición dedicada al artista. El catálogo incluye textos manuscritos, el contrato de venta, indicaciones sobre la elección del formato, una parte de la tipografía y las fotografías del lingote de oro. Para la exposición la galería adquirió un lingote de oro, que aparece en las fotografías dentro de una vitrina y custodiado por un guardia (correspondencia galería Konrad Fischer, 14/05/13).

<sup>96</sup> COMPTON, Michael. "In Praise of the Subject" en: *Marcel Broodthaers* [Cat. Exp.]. Minneapolis: Walker Art Center, 1989, p. 49.

<sup>97</sup> Las diecinueve contracubiertas de Broodthaers sí fueron adquiridas por el propio galerista Michael Werner. CRIMP, Douglas: *op. cit.*, nota 40, p. 83.

<sup>98</sup> O'DOHERTY, Brian: *op. cit.*, p. 66.

(*mots magiques, motes sans espérance*), unas citas sobre el oro, dos gráficos manuscritos y la fotografía del lingote original [Fig. 12].

El contrato concebido por el artista en 1971 era un provocador documento que estipulaba todas las contrapartidas y las condiciones de la compra-venta. Se organizaba en nueve puntos, los dos primeros ilegibles en el manuscrito original. El 4º punto establecía una edición *ilimitada* de lingotes y contemplaba que el comprador pudiese elegir la proveniencia del lingote y pagar el desplazamiento<sup>99</sup>. Una edición ilimitada es una parodia de las “normas no escritas” del mercado del arte, donde un producto artístico necesita de la escasez y la exclusividad para diferenciarse de una mercancía común.

El 5º punto del contrato disponía que el precio del *Lingot d’or* se fijase al doble de la cotización del oro ese día y se pagase al contado en divisas. Aquí equiparaba lo material y lo artístico, puesto que mientras la valoración del oro se rige por unos parámetros cuantitativos (pureza, masa, peso), la otra mitad del precio que correspondería a la parte “artística” estaba asignada de forma arbitraria. Al indexar el precio de la obra de arte al precio de mercado del oro, Broodthaers estaba sacando a luz cuestiones como la financiación, la venta, la especulación, la retribución y la plusvalía de las obras de arte mercantilizadas<sup>100</sup>. ¿Quiénes asignan valor al producto artístico? ¿Las galerías, la crítica, el museo? ¿Qué libertad tiene el artista sobre su producto?<sup>101</sup>

Aunque el objetivo del artista fuese criticar el sistema de valoración y la mercantilización del arte, a su vez estaba retomando indirectamente el debate iniciado por Leon Battista Alberti en el Renacimiento<sup>102</sup>. Cuando el tratadista italiano emite su célebre *dictum* censurando el uso del oro a favor de la habilidad artística, está iniciando un nuevo sistema de valoración, en el que el arte se estimará por la habilidad y la creatividad del artista por

<sup>99</sup> El texto original: “4. Le Kilog. d’or, en barre ou en lingot, en provenance d’une place au choix de l’acheteur —frais de déplacement à sa charge —est proposé en ‘Tirage Illimité’”. BROODTHAERS, Marcel, 1987, op. cit., s/p.

<sup>100</sup> HAIDU, Rachel. *The Absence of Work: Marcel Broodthaers, 1964-1976, An October Book*. Cambridge, Massachussets: MIT, 2010, p. 150.

<sup>101</sup> Según Alpers, Rembrandt se preguntaba lo mismo. ALPERS, Svetlana, *El taller de Rembrandt. La libertad, la pintura y el dinero*. Madrid: Biblioteca Mondadori, 1992, p. 116. “Considerando la forma en que Rembrandt hacía un cuadro la pregunta de cuándo estaba acabada una obra estaba sujeta a controversia. A él le bastaba con haber conseguido su intención para considerar acabada una pintura, como nos informa Houbraken, pero eso deja la valoración de su acabado, y por tanto, el cálculo de su valor definitivo, en las exclusivas manos del artista”.

<sup>102</sup> ALBERTI, Leon Battista: *De la Pintura y otros escritos sobre arte* [trad. Rocío de la Villa]. Madrid: Tecnos, 1999, p. 111. Cita del texto: “Hay algunos que hacen un uso inmoderado del oro, porque creen que este da cierta majestuosidad a la ‘historia’. No los alabo en absoluto. Incluso si quisiera pintar la Dido de Virgilio, cuyo carcaj era de oro y sus cabellos estaban sujetos con oro, su vestimenta se sujetaba con un broche áureo, conducía su carro con frenos áureos y todo lo demás resplandecía de oro, intentaría imitar esta abundancia de rayos áureos antes con color que con oro, que casi deslumbra los ojos de los espectadores desde cualquier parte. Pues, ya que la mayor admiración y alabanza del artífice está en los colores, también es verdad que, cuando se pone oro en una tabla plana, muchas superficies que tendrían que haber sido presentadas claras y fúlgidas aparecen oscuras a los espectadores y otras que quizá debían ser más sombrías se muestran más luminosas”.

encima de la preciosidad de los materiales empleados<sup>103</sup>. En *Lingot d'or* el 50% del precio corresponde al valor “intrínseco” del oro y el otro 50% a la habilidad y creatividad del artista, sacando a relucir el antagonismo entre valor material y valor artístico. Como señala Schloen, en esta obra Broodthaers no manipula el oro ni le da una forma determinada. Actúa con el lingote según el proceso duchampiano del *ready-made*, apropiándose de un lingote manufacturado y asignándole valor artístico gracias a la estampación del águila, su marca del *Département des Aigles*<sup>104</sup>.

La marca nos lleva al 6º punto, que estipulaba que cada uno de los lingotes fuesen estampillados con un águila y acompañados de una carta manuscrita del conservador —el propio Marcel Broodthaers— “a fin de evitar falsificaciones”<sup>105</sup>. En el punto nº 7 convenía que “el comprador puede hacer fundir su lingote o barra para borrar las señales, o quemar la carta de identificación para gozar plenamente de la pureza de la materia y de la frescura de las primeras intenciones”<sup>106</sup>. Como acertadamente afirma el crítico McEvelly, las referencias a elementos rituales como “quemar” o a la noción de pureza son un irónico reflejo de las normas rituales establecidas por Klein para sus *cesiones* en 1959<sup>107</sup>. El 8º punto aclara que “un ejemplar de la tirada está depositado en un banco, en un cofre a nombre del Museo de Arte Moderno, Departamento de Águilas”<sup>108</sup>.

Este último punto es clave para interpretar las intenciones del artista. En primer lugar, porque alude al lingote real, para luego puntualizar que está escondido y fuera de la vista en un banco. En segundo lugar, porque establece una asociación entre el museo —institución que vela por el valor artístico de las obras de arte— y los bancos —que custodian los valores económicos—. Schloen se detiene en la relación entre valor material y valor nominal que implica esta obra y la tensión que se establece entre ambos<sup>109</sup>. Y aunque señala la contemporaneidad entre el Nixon Shock y el gesto de Broodthaers, se centra en la marca del águila que funciona como signo y certifica su condición de obra de arte. En cambio, nosotros profundizamos en las asociaciones entre la abolición de la convertibilidad del dinero en oro y la ruptura entre el signo y la cosa.

<sup>103</sup>SCHLOEN, Anne. “The Value of Gold” en: *Ashes and Gold* [Cat.]. Herford: Marta Herford, 2012, pp. 181-182. También en BIALOSTOCKI, Jan, en: “Ars auro prior”. *The Message of Images: Studies in the History of Art*, Viena: IRSA, 1988. BAXANDALL, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

<sup>104</sup>SCHLOEN, Anne. *Die Renaissance des Goldes. Gold in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. [Tesis]. Facultad de Filosofía, Colonia: Universidad de Colonia, 2006, pp. 111-114.

<sup>105</sup>Texto original: “Chaque kilo d’or est estampillé d’un poinçon à l’aigle, marque du Musée d’Art Moderne, et accompagné d’une lettre manuscrite du conservateur afin d’éviter la fabrication de faux”. BROODTHAERS, Marcel (1987): *op. cit.*, s/p.

<sup>106</sup>El texto original: “Il est loisible à l’acheteur de faire fondre son lingot ou sa barre afin d’effacer les marques, de brûler la lettre d’identification afin de jouir pleinement de la pureté de la matière et de la fraîcheur des intentions premières”. BROODTHAERS, Marcel (1987): *op. cit.*, s/p.

<sup>107</sup>McEVILLEY, Thomas: *op. cit.* p. 75.

<sup>108</sup>Texto original: “8. Un exemplaire du tirage est déposé en banque, dans un coffre au nom du musée d’Art Moderne, Département des Aigles (voir photo)”. BROODTHAERS, Marcel (1987): *op. cit.*, s/p.

<sup>109</sup>SCHLOEN, Anne (2006): *op. cit.*, pp. 111-114.



### *El lingote de oro de Broodthaers y el Nixon Shock*

Entre mayo y junio de 1971 y octubre de ese mismo año, es decir, entre el proyecto ideado para la Galería Konrad Fischer y el *gesto* performativo de la Feria de Colonia, tiene lugar un acontecimiento de gran importancia para la economía mundial: el Nixon Shock. El 15 de agosto de 1971 el presidente estadounidense acabó definitivamente con la convertibilidad del dólar en oro. Bajo estas nuevas condiciones, el lingote de oro se transmuta en un anacrónico símbolo del pasado, sin valor de uso ni de intercambio. A partir de ahora este valor estático queda reservado a los Bancos Centrales y depósitos de unos pocos privilegiados. Al igual que las obras custodiadas en los museos, una vez que entran en la colección, su valor de intercambio o de uso queda sellado para siempre.

Frente a la naturaleza efímera y transitoria del *Musée d'Art Moderne*, el lingote de oro ofrecido —aun de forma ficticia— eternaliza el *gesto* y le reserva un lugar en la historia del arte y del oro. El lingote desprende el brillo nostálgico del pasado, en concordancia con la predilección de Broodthaers por los pintores y poetas decimonónicos (Ingres, Courbet, Daumier, Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé). Broodthaers era consciente del significado que podía añadir al objeto cada contexto; de ahí que tuviese especial predilección por los objetos, palabras y cosas que contenían un valor cultural e histórico muy prolijo, como el oro o el águila.

Al mismo tiempo, Broodthaers elige conscientemente el lingote de oro por las asociaciones con lo institucional y con lo estático. Si hubiese optado por otras manifestaciones de dinero más abstractas —como acciones, inversiones financieras, cheques, incluso billetes— estaría alineándose con el nuevo sistema económico desmaterializado<sup>110</sup>.

De hecho, en Estados Unidos, en una fecha cercana a la acción de Broodthaers, algunos artistas conceptuales como Robert Morris, Dan Graham, Lee Lozano, o Les Levine estaban creando proyectos y acciones que mimetizaban los mecanismos de los mercados financieros<sup>111</sup>. Como apunta un estudio de Sophie Cras, estas acciones cuestionaban la perversa idea que venía construyéndose en torno al arte como inversión a través de los medios de comu-

<sup>110</sup>Broodthaers sí realiza algunas intervenciones con billetes. Por ejemplo: en 1966, interviene un billete de banco de 100 y escribe inscripciones con rotulador azul: “Vale por mil francos/M.Broodthaers. 30.11.66/válido/válido/válido”. Y en el reverso: MARCEL BROODTHAERS/Bon pour cent moules/M.B. citado en PELZER, Birgit. “Los indicios del intercambio” en *Marcel Broodthaers* [Cat. Exp.]. Madrid: Ministerio de Cultura, Museo Nacional Reina Sofía, 1991, p. 28.

<sup>111</sup>Morris ofreció sus servicios como inversor al Whitney Museum of American Art y el beneficio sería repartido a partes iguales entre el museo y el artista. Esta acción se convirtió en *Money* (1968) y participó en la exposición *Anti-Illusion: Procedures/Materials* del Whitney Museum of American Art, perteneciendo actualmente a su colección. Dan Graham concibió el proyecto *Income, Outflow price* (1969) —no realizado— consistente en la publicación de anuncios en revistas y periódicos de la oferta de acciones de *Dan Graham Inc.* Lee Lozano inició en 1969 una obra, *Investment Piece*, consistente en la publicación de anuncios en revistas como *Artforum* (*Artforum* 7, nº 10) y periódicos como *Toronto Star* para anunciar la adquisición de 500 acciones del Cassette Cartridge Corporation por \$ 2.375 en marzo de 1969 para luego venderlo unos meses más tarde al precio de \$ 7.481.25 con un beneficio del 220 por ciento. Vid. CRAS, Sophie. “Art as an Investment and Artistic Shareholding Experiments in the 1960s” en: *American Art*, 27, 2013, pp. 3-23. 5.

nicación desde los años sesenta en Estados Unidos y en Europa<sup>112</sup>. Estos artistas realizan incursiones en el mercado financiero —invirtiendo en bolsa, emitiendo acciones— para a continuación presentarlas como arte. Si el arte era una inversión, ellos harían de las inversiones un arte. La crítica y preocupación por la mercantilización del arte se manifestaba con la forma más abstracta de dinero: los mercados financieros.

Así, en los años del arte desmaterializado y del dinero desmaterializado, Broodthaers invoca con su *gesto* un símbolo de poder económico obsoleto: el lingote de oro<sup>113</sup>. Se podría argumentar que el lingote funciona aquí como una alegoría. En su artículo “Marcel Broodthaers: Allegories of the Avant-Garde” (1980), Buchloh define el modo alegórico en unos términos que bien podrían aplicarse al lingote de oro:

(...) El modo alegórico aún obedece a otra condición: el objeto a analizar y representar estará históricamente obsoleto, aun cuando aparente vigor y viveza. Si entendemos que la alegoría rescata el pasado del olvido, esta manifiesta de hecho hasta qué grado las cosas del presente están ceñidas por el pasado y la obsolescencia domina las experiencias del presente<sup>114</sup>.

Ahora bien, el lingote de oro del artista belga es quizá más actual que las acciones e inversiones de los artistas conceptuales estadounidenses, al tratarse de un *gesto*. La auténtica materia que maneja el artista belga es el lenguaje. Siempre poeta, se preocupa por la relación entre las palabras y las cosas y atiende a la desvalorización del significado de las palabras. Esa ruptura saussureana entre las palabras y las cosas es la falsedad a la que se refiere cuando anuncia crear algo insincero, porque —según Broodthaers— el arte es false-

<sup>112</sup>Gerard Rietlinger (*The Economics of Taste*, vol. 3, *The Art Market in the 1960s*, Londres: Barrie and Jenkins, 1970) critica esa idea difundida por los medios del “arte como inversión”. Los medios construyeron una “ortodoxia” que consistía en que el arte era un valor refugio, que frente al dinero en tiempos inflacionistas. Citado en CRAS, Sophie (2013): *op. cit.*, p. 5.

<sup>113</sup>En esos años la crítica está poniendo el acento en la desmaterialización del arte como en el libro de Lucy Lippard *Six Years, The Dematerialization of the Art Object* (1973) o en artículos de Barbara Rose, “Why Read Art Criticism?”, *New York Magazine*, 3 de marzo de 1969, p. 45.

<sup>114</sup>BUCHLOH, Benjamin H. D. “Marcel Broodthaers: Allegories of the Avant-Garde”. *Artforum* VIII (1980), p. 52. Cita original: “The allegorical mode is dependent on yet another condition: that the objects of its analysis and representation, even though seemingly alive and vital, are in fact historically obsolete. If it seems that allegory saves things of the past from oblivion, it in fact also reveals the degree to which things of the present are encumbered by the past and obsolescence dominates present experience. As much as allegory makes reification its historical subject (of analysis, of memory) is as much as it makes ideology its historicized material. In describing one of his procedures for the demarcation and installation of objects, Marcel Broodthaers lists three essentials of allegory— the scriptural, the theatrical and the ruinous. He perceived the functions of (his) art under the contemporary conditions as those of a perpetually renewed reflective criticism of ideology, or, more precisely of the ideology of art”. (Traducción de la autora).

dad<sup>115</sup>. “Me gusta mucho el oro, porque es simbólico. Veo el oro de manera desinteresada, el oro es como el sol, es inalterable.”

No sabemos si Broodthaers se inspiró en la acción de Nixon, si siquiera estaba informado de ella, aunque sospechamos que sí por su continuas manifestaciones de interés por el oro. Sí podemos afirmar que era plenamente consciente del objetivo final de su proyecto poético y creativo<sup>116</sup>. Este era la *desvalorización del valor*.

### Auri sacra fames

Cuando en 1959 Yves Klein introduce lingotes en un contexto artístico, es en forma de contraprestación de las *Zonas de Sensibilidad Pictórica Inmaterial*; cuando Broodthaers vende el *Lingot d'or* junto con su museo, se trata de un *gesto* sin materializar. En cambio, los lingotes en la instalación de Chris Burden (Estados Unidos, 1945), titulada *Tower of Power* (1985), están ostentosamente presentes con la desorbitada cifra de cien lingotes de oro.

Una vez iniciado el siglo XXI, se observa un notable incremento en el número de lingotes en el arte contemporáneo, ya sea en forma de instalaciones, *performances* o como objeto artístico. En este epígrafe abordamos un estudio más extenso sobre los significados de este fenómeno, presentamos una posible cronología de los lingotes de oro [Graf. 1] y distinguimos tres tipologías de obras: lingotes con oro, lingotes de oro simulado y lingotes sin oro.

Creemos que este aumento refleja las reflexiones de los artistas sobre aspectos que rodean el arte: el contexto artístico, el circuito comercial de galerías y ferias, y las instituciones museísticas. En definitiva, esa *meta-vida* que asigna valor al objeto artístico y que, en ocasiones, está fuertemente contestada por sus productores, los artistas<sup>117</sup>.

Si bien es cierto que el uso del lingote como materia artística es un fenómeno novedoso en la historia del arte, creemos que estaría motivado en parte por la herencia duchampiana del *ready-made*, que abre la puerta a que cualquier objeto sea designado como arte por el artista. Pero por otra parte, la elección de un objeto como un lingote de oro supone un gesto decidido (y costoso) que no debería ignorarse. Tampoco deberían pasar desapercibidos los significados adscritos al lingote, un objeto que neutraliza todos los significados y se convierte en vehículo de todos los deseos. Esa potencialidad y transferencia de deseos lo convierte

<sup>115</sup> Así lo interpreta Mosebach quien escribe: “La relación entre fotografía y pintura era ahora posible al igual que la del billete fiduciario y el oro. Resulta irrelevante si el papel fiduciario está respaldado por el oro, siempre que no existan agitadores que rompan la ficción de ese respaldo”. MOSEBACH, Martin. “The Castle, the Eagle, and the Secret of the Pictures” en *Marcel Broodthaers*. Minneapolis: Walker Art Center, 1989, p. 172.

<sup>116</sup> El interés de Broodthaers por el oro continuó manifestándose a lo largo de su vida. Por ejemplo, en el discurso de inauguración de la exposición de 1974, acabó hablando del dinero y del oro, citado en COMPTON, Michael, *op. cit.*, p. 12. Broodthaers también escribió en un ocasión: “Comme vous le devinez, je suis plongé dans l’embarras alors que je gagne de l’argent. Figurez-vous que j’achète de l’or. J’estime que c’est un bon placement. L’Art mène à tout. (Je n’y ai jamais cru complètement)”. Nota manuscrita sin fechar, archivo de Maria Gilissen, Bruselas, citado en SCHLOEN, 2006, *op. cit.* p. 113

<sup>117</sup> Meta-vida concepto extraído del ensayo *Dentro del cubo blanco* de O'DOHERTY. “(...) una ‘meta-vida’ que gira en torno al arte y sobre el arte”, citado en O'DOHERTY, Brian (2011): *op. cit.*, p. 65.

en un objeto especialmente adecuado para abordar las relaciones entre sistemas de valor aparentemente separados: el sistema de valor económico y el sistema de valor artístico.

### *Análisis formal del lingote y sus significados*

Las primeras preguntas que surgen a la hora de seleccionar obras de arte con lingotes es plantearse qué define un lingote y cuáles son sus características constitutivas. ¿Es acaso su forma rectangular?, ¿o bien el material del que está compuesto?, ¿o quizá son las marcas? Cuando acudimos a la Real Academia Española encontramos la siguiente acepción: “Trozo o barra de metal en bruto, y principalmente de hierro, plata, oro o platino”<sup>118</sup>. Aplicando un análisis puramente formal los lingotes se caracterizan por su forma geométrica y lisa, carente de decoraciones excepto por las marcas. En consecuencia, el criterio estético desaparece y se convierte en una forma cultural e históricamente neutra, aunque ninguna forma es neutra; así, esa ausencia de decoración y de historia transforma al lingote en el axioma de la objetividad que unifica todos los valores relativos. Las únicas medidas de estimación son el peso y la pureza, ambos criterios cuantitativos, y los elementos de diferenciación son las marcas, sellos oficiales ligados a la autoridad<sup>119</sup>. La forma rectangular del lingote denota la mercantilización más absoluta del material áurico despojado de todo valor supra-económico, de modo que ya no es una joya, ni sirve de ofrenda, ni de don; carece de valor ritual, sagrado o mágico. Es simplemente una reserva de riqueza y una unidad psicológica de valor.

Las preguntas sobre la naturaleza del lingote vienen a colación en el análisis de la obra de Carmen Perrin (La Paz, Bolivia, 1953) realizada para la exposición *Aurum*<sup>120</sup>. Titulada *FLAC* (2008), establece un juego de palabras con *flake* —“charco” en francés— y la forma que adquiere un lingote de oro puro una vez fundido por la artista y vertido azarosamente sobre una superficie horizontal [Fig. 13]. Disuelta la forma, pierde su utilidad como mercancía. Ahora no es fácilmente intercambiable, como valor de cambio; ni es apilable, como valor de depósito de riqueza. Deviene un charco, una manifestación informe que no se asocia con lo valioso aunque coincida con el lingote en los aspectos cuantitativos: las medidas de peso y de pureza<sup>121</sup>.

<sup>118</sup> *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, 22ª ed., 2001. Otra palabra para designar lingote de oro en inglés es “bullion”, término que sirve de título de varias de las obras seleccionadas como la fotografía *Bullion* (2003) del alemán Thomas Demand o la exposición *Bullion* (2007) del inglés Paul Insect. Según el Diccionario Merriam-Webster Bullion significa “oro o plata valorado como metal; en concreto oro o plata sin acuñar en lingotes o barras”.

<sup>119</sup> Sobre la función de las marcas, Vid. GERNET, Louis, “La notion mythique de la valeur en Grèce”, *Journal de Psychologie normale et pathologique*, 41, 1948, pp. 415-162, y FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid: Siglo XXI, 2010, pp. 166-169.

<sup>120</sup> La exposición *Aurum. L’or dans l’Art Contemporain* comisariada por Dolores Denaro tuvo lugar en el Centre PasquArt de Bienne del 14/09/2008 al 30/11/2008. Vid. *Aurum. L’or dans l’art contemporain*, [Cat. Exp.]. DENARO, Dolores Bienne, Verlag für moderne Kunst Nürnberg / CentrePasquArt, 2008.

<sup>121</sup> En palabras de Perrin, el charco es “la consecuencia formal de un material sometido a la tensión de una realidad líquida efímera hacia la presión entrópica de su endurecimiento progresivo”. Entrevista realizada por Caroline NICOD a la artista el 2 de septiembre de 2008, citado en NICOD, Caroline, “Carmen Perrin”, en *Aurum, op. cit.*, p. 121.

Con un gesto simple pero iconoclasta, Perrin convierte la forma mercantilizada del lingote en una materia bruta, en una “forma pobre”<sup>122</sup> en palabras de la artista, y permite apreciar la fisicidad de la materia: su textura, su color, su densidad, su maleabilidad y su brillo. Todas las propiedades intrínsecas del oro quedan al descubierto.

### *Lingotes y entropía en el arte*

Una vez descartadas las obras con lingotes de Yves Klein, por no pertenecer al ámbito artístico y el *Lingot d’or* de Broodthaers, por consistir en un *gesto* y un *proyecto*, la primera exposición con lingotes de oro auténticos presentados al público como obra artística tuvo lugar en 1985 en el Wadsworth Atheneum de Hartford, Connecticut<sup>123</sup>. En esa ocasión Chris Burden (Boston, Estados Unidos, 1946) alquiló cien lingotes de oro durante nueve días y los apiló formando una pirámide rodeada por figurillas creadas con cerillas de papel que se inclinaban ante el poder del oro [Fig. 14]. El título de la instalación *Tower of Power* aludía al poder institucional y a la riqueza estatal, cuestionando el papel de los museos en la creación del valor y su transformación en lugares de custodia de riquezas, equiparándolos a los bancos.

Otro aspecto económico a tener en cuenta es que en 1985 la economía basada en las materias primas y en la industria pesada —el capitalismo sólido fordiano— había dado paso a nuevas formas de riqueza propias del capitalismo liviano, como por ejemplo los mercados financieros, los intereses bancarios o los cambios de divisas. Siguiendo la teoría del sociólogo Zygmunt Bauman<sup>124</sup>, en la era de la “modernidad líquida” el dinero iba adquiriendo formas cada vez más abstractas. En ese sentido, el oro en *Tower of Power* trastocaba la tendencia de desasociar valor y material, pues si bien Burden pudo haber expuesto un millón de dólares mostrando un cheque o presentando esa cantidad en billetes, la gratificación visual directa que aportaba el oro se hubiese perdido<sup>125</sup>. Si eligió el metal precioso fue por sus excepcionales calidades matéricas<sup>126</sup> y la capacidad de hacer brillar el mensaje. Ese mensaje era la crítica a la mercantilización del arte. Durante la década de los ochenta se había difundido la perversa noción del arte como inversión, trastocando y diluyendo las diferencias entre dos sistemas de valoración: el valor artístico y el valor de mercado.

<sup>122</sup> *Ibid.*

<sup>123</sup> La exposición formó parte de MATRIX, un programa creado en 1974 con el objetivo de dedicar exposiciones individuales a artistas emergentes. La nota de prensa original se puede consultar. [En línea]. Disponible en: <<http://2gc0771gkd8m295j5p2hvgje72L.wpengine.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2011/06/Matrix-86.pdf>>. [Consulta: 3 de septiembre de 2014].

<sup>124</sup> *Vid.* BAUMAN, *op. cit.*

<sup>125</sup> En la nota de prensa se incluye un texto del artista donde expresa el valor económico de la pieza: “The *Tower of Power* is a sculpture built out of 100 one kilo (32 oz.) bars of pure gold. On the marble surrounding the tower are several paper matchstick men in various forms of tribute. At the present rate of exchange, this tower is equivalent of a million US dollars. Like the matchstick men, our lives are relatively transient and consumable in relationship to the ascribed and lasting power of gold”. *Vid. ibid.*

<sup>126</sup> En este ensayo Gombrich establece cómo el oro vino a encumbrarse en símbolo y metáfora del valor gracias a la gratificación visual directa que produce; asimismo apunta que la riqueza actualmente ya no constituye un elemento tangible y visual. GOMBRICH, Ernst Hans, “Visual metaphors of value in art” en *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*. Londres: Oxford, 1985.

Las tensas relaciones entre valor artístico y valor de mercado provocaron casos de ambigüedad que se manifestaron abiertamente durante la exposición individual de Chris Burden programada para marzo de 2009 en la Galería Gagosian de Beverly Hills, donde estaba previsto instalar de nuevo *Tower of Power*. En esa ocasión el galerista Larry Gagosian optó por adquirir el oro en lugar de alquilarlo a través de la compañía Stanford Coins & Bullion de Houston. Solicitó que le fuese entregada la mercancía unos días antes de la inauguración, pero el oro nunca llegó a su destino pues acabó retenido por la agencia de protección del mercado de valores estadounidense<sup>127</sup>. Este suceso fue interpretado por Zaunschirm como un ejemplo de la aplicación de la entropía en la historia del arte al producirse una confusión entre dos sistemas de valores, el que valora el oro como mercancía y el sistema de valoración del arte<sup>128</sup>. Zaunschirm sigue a Rudolf Arnheim cuando este define entropía en el arte como “una falta de correspondencia entre el orden externo y el interno que produce un conflicto de órdenes, es decir, introduce un elemento de desorden”<sup>129</sup>.

Otro caso de un grado avanzado de entropía relacionado con un lingote tuvo lugar en 2007 durante la exposición de Gary Hill (Santa Mónica, Estados Unidos, 1951) en la Fondation Cartier pour l'Art Contemporain de París. La instalación *Frustrum* consistía en un águila proyectada sobre una pantalla de grandes dimensiones en una habitación oscura; debajo una piscina de petróleo y en el centro, un único lingote de oro de 24 quilates [Fig. 15]. Unos pocos días antes de la clausura de la muestra el lingote fue robado a mano armada<sup>130</sup>. Como señalan Stein y Quasha, especialistas en la obra de Hill, las cuestiones que salieron a relucir a partir del robo —la sospecha de falsedad, las valoraciones monetarias y la avaricia— contribuyeron a la ambigüedad de la propia obra<sup>131</sup>.

### *Tipología de los lingotes*

Valoraciones y medidas, valor de marcado y valor de intercambio, todas estas tensiones se exageran a partir de la instalación *Tower of Power* de Chris Burden. Durante la primera década del siglo XXI un nutrido grupo de artistas han seguido su estela, poniendo el acento en las conexiones entre arte, mercado, valor y medida. De forma no exhaustiva, pero con afán de identificar algunas similitudes, asignamos tres tipologías entre todas las obras con lingotes: lingotes de oro puro, lingotes de oro simulado y lingotes sin oro. A pesar del altísimo precio del oro,

<sup>127</sup> Una vez pagado 3,3 millones de dólares, Gagosian solicitó que le fuese entregada la mercancía unos días antes de la inauguración pero dos semanas más tarde la agencia de protección del mercado de valores estadounidense (Securities and Exchange Commission) acusó a R. Allen Stanford por una estafa del valor de 7,2 billones de dólares y retuvieron todos sus activos. La breve nota publicada en la web de la galería explica las circunstancias y finaliza con un optimista “continúe consultando nuestra página para la próxima fecha de la exposición”. Vid. [En línea]. Disponible en: <<http://www.gagosian.com/exhibitions/chris-burden>>. Vid. GOODYEAR, Dana, “Goldless”, en *New Yorker*, 23-3-2009. [En línea]. Disponible en: <[http://www.newyorker.com/talk/2009/03/23/090323ta\\_talk\\_goodyear#ixzz24OWOM0JU](http://www.newyorker.com/talk/2009/03/23/090323ta_talk_goodyear#ixzz24OWOM0JU)>. [Consulta: 12 de octubre de 2012].

<sup>128</sup> ZAUNSCHIRM, Thomas: *op. cit.*, pp. 128-130.

<sup>129</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*. Madrid: Alianza Forma, 1980, p. 352.

<sup>130</sup> Estaba valorado en \$ 300,000.

<sup>131</sup> Vid. STEIN, George; QUASHA, Charles, *An Art of Limina. Gary Hill's Works and Writings*. MOURE, Gloria (ed.), 20\_21. Barcelona: Polígrafa, 2009.

el primer grupo reúne el mayor número de obras, si bien en casi todos los casos es suficiente un único lingote de oro para suscitar una reflexión sobre estas cuestiones<sup>132</sup>. Una excepción es la acción performativa *Pulheim gräbt* (*Pulheim excava*) donde el oro sirve como experimento de antropología social. Cuando el artista conceptual Michael Sailstorfer (Velden, Alemania, 1979) fue invitado por el municipio de Pulheim (Renania del Norte) a intervenir en un espacio público, este respondió enterrando veintiocho lingotes de oro puro en un terreno desocupado perteneciente al municipio<sup>133</sup>. A continuación, invitó a todos los ciudadanos a desenterrar el oro, con la promesa de poder conservar lo que encontraran. Esta acción queda abierta en el tiempo gracias al deseo expreso del artista de no contabilizar los hallazgos<sup>134</sup>. Pero *Pulheim gräbt* no trata sobre el valor del oro, ni el valor del arte, ni la relación entre ambos; el tema principal es la relación de las personas con el oro [Figs. 16, 17, 18 y 19]. Cada uno reacciona individualmente: algunos eran buscadores de oro profesionales llegados de otros lugares, otros eran ciudadanos conscientes de formar parte de un *happening*; mientras que otros trajeron a sus hijos y se pusieron manos a la obra tocados con coronas de papel dorado. El valor es obra del hombre; y al enterrar un valor real, tangible y algo anacrónico, el artista desencadena una serie de reacciones que van desde la fiebre de oro a la caza del tesoro. *Pulheim gräbt* pone de relieve cómo, pese a la percepción generalizada, el *valor económico* no es una de las propiedades intrínsecas del oro porque, como acertadamente apuntó Simmel, el valor no es una propiedad inherente al objeto sino un *juicio* hecho por los sujetos sobre los objetos.

Dentro del segundo grupo, el de lingotes de oro simulado, destaca la exposición titulada *Bullion* (2007) del artista graffitero Paul Insect (Reino Unido, 1971). Para esa ocasión mandó fundir cien lingotes de cobre macizo cubiertos con una capa de oro de 18 quilates. Reconoce que la idea surgió de una fantasía infantil: imaginar las calles pavimentadas de oro. Un espíritu entre lúdico e irónico envuelve la obra *Bitten Gold* [Figs. 20 y 21], mostrando un lingote con la marca de un mordisco. Parece que la célebre cita romana de Virgilio, *Auri Sacra Fames* (La maldita sed de dinero) por fin ha cobrado forma material<sup>135</sup>.

<sup>132</sup>Solo en primera década del siglo XXI las obras expuestas con lingotes de oro puro fueron: 2002 - Chris Burden, *The Tower of Power: A Hundred Kilograms of Gold*. 2005 - Jonathan Monk, *The weight of my hand in gold*. 2006 - Gary Hill, *Frustrum*. 2007 - Evariste Richter, *Lingot mort*. 2008 - Tom Frischel, *Hybrid*. 2008 - Carmen Perrin, *FLAC*. 2009 - Michael Sailstorfer, *Pulheim gräbt*. Y en la segunda década, 2011 - Rebecca Horn, *Ravens Gold Rush*.

<sup>133</sup>Los veintiocho lingotes estaban valorados en 10.000 euros y fueron financiados en parte con el presupuesto de la Consejería de Cultura de la ciudad y dos terceras partes fueron aportados por el estado de Westfalia Norte del Rin. La financiación tiene una historia compleja: se trata de un concurso que ganó "Stadtbild. Intervention" con el proyecto de programar una serie de obras performativas / no escultóricas en espacios públicos durante siete años y culminar con una publicación. Por tanto, los dos terceras partes del proyecto fue financiado por el estado tras una deliberación del jurado sin conocer exactamente la naturaleza de los proyectos que se iban a realizar, sino apoyándose en el historial de los proyectos anteriores de "Stadtbild. Intervention". Correspondencia inédita con Angelika Schallenberg responsable del programa, 28/05/2013.

<sup>134</sup>SCHLOEN, Anne. *Op. Cit.*, 2012, p. 186.

<sup>135</sup>Esta instalación fue adquirida por la empresa Murderme perteneciente al artista británico Damien Hirst contribuyendo a numerosas referencias en prensa.



En el tercer grupo se concentran las obras que asumen la forma de lingote, pero no contienen oro. La fotografía de Thomas Demand (Munich, Alemania, 1964), *Bullion* (2003), recrea con asombrosa verosimilitud el aspecto de los lingotes apilados, aunque una mirada más atenta descubre el trampantojo: son papeles dorados doblados con destreza que imitan el metal precioso [Fig. 22]. Los *Bullion* de Demand nos proporcionan placer estético por la sorpresa que causa la belleza de este objeto —el papel— que representa algo —los lingotes de oro—. Si el truco ilusionista atrae un primer nivel de lectura retiniano, en la segunda mirada reconocemos el juego conceptual: los papeles dorados representan los lingotes de oro de manera equivalente a como el papel fiduciario representaba el oro real. Pero el juego de representaciones no acaba ahí. La fotografía de Demand —una representación de una representación— revela hasta qué punto el arte puede convertirse en dinero fiduciario y en lingotes de oro dentro de los constantes intercambios del mercado internacional. Al final, la materialidad no parece ser lo más importante, sino el significado o, más bien, el uso que se da a ese objeto-significado.

En definitiva, por primera vez en su larga historia cultural el oro está siendo utilizado como una incisiva herramienta de ironía contra el propio valor que hasta ahora venía representando. Por medio de la incorporación de lingotes de oro algunos artistas contemporáneos están cuestionando el papel del mercado de arte y de las instituciones artísticas en asignar valor. Por tanto, si la forma del lingote es una alusión a la mercantilización, un lingote como arte contiene una crítica a la mercantilización del arte. Finalmente, el lingote es una referencia al oro en la economía de mercado y a su constante fluctuación de precios, reflejando el problema de la volatilidad del valor del arte en el sistema de mercado e incluso la volatilidad del propio valor.

## GRÁFICO 1

### LINGOTES - LISTADO CRONOLÓGICO

<b>1950</b>	c. 1959, Yves Klein, <i>Boîte des lingots</i>
<b>1960</b>	1961, Yves Klein, <i>Ex voto de Santa Rita</i> (febrero)
<b>1970</b>	1971, Marcel Broodthaers, <i>Lingot d'or</i> (octubre) (sin presencia del lingote)
<b>1980</b>	1985, Chris Burden, <i>The Tower of Power</i> (100 lingotes de oro auténtico) 1986, Rebecca Horn, <i>The Gold Rush</i> (un lingote de oro auténtico)
<b>1990</b>	1998, Thomas Hirschhorn, <i>Gold Mic-Mac</i> (lingotes sin oro)
<b>2000</b>	2002, Chris Burden, <i>The Tower of Power: A Hundred Kilograms of Gold</i> (lingotes de oro auténtico) 2003, Thomas Demand, <i>Bullion</i> (lingotes sin oro) 2005, Jonathan Monk, <i>The weight of my hand in gold</i> (oro auténtico) 2005, Pavel Braila, <i>Baron's Hill</i> (oro simulado, sin oro) 2005/2006, San Keller, <i>Give And Take</i> , (acción, 40 gramos de polvo, cuarenta gramos de oro) 2006, Gary Hill, <i>Frustrum</i> (oro auténtico) 2007, Evariste Richter, <i>Lingot mort</i> (oro auténtico) 2007, Paul Insect, <i>Bitten Gold</i> (oro simulado, capa de oro) 2008, Tom Fruchtl, <i>Hybrid</i> (oro auténtico con pintura de oro falso) 2008, Carmen Perrin, <i>FLAC</i> (lingote derretido, oro auténtico) 2008, Alicja Kwade, <i>Kohle (Union 666)</i> (oro simulado, capa de oro) 2009, Michael Sailstofer, <i>Pulheim gräbt</i> (oro auténtico, escondido)
<b>2010</b>	2011, Rebecca Horn, <i>Ravens Gold Rush</i> (oro auténtico)

• •



“¿Por qué elegir oro, frente a otros materiales?  
Porque es lo más cercano a la idea de oro.”<sup>136</sup>

KARMELO BERMEJO

#### V.4. EL TESORO OCULTO EN LA ASPIRADORA: KARMELO BERMEJO (MÁLAGA, 1979)

##### La cotización a 1.700 dólares/onza

Las propuestas de Karmelo Bermejo (Málaga, España, 1979), formalmente sencillas y conceptualmente complejas, le convierten en un fiel “desheredado” de Broodthaers, en palabras del propio artista. Al igual que el poeta belga, Bermejo cuestiona la relación entre significado y significante a través de estrategias subversivas como la ocultación y la confusión. Bermejo se sirve del *oro-concepto* para abordar cuestiones de relevancia en este estudio como es la equivalencia entre dinero y arte, la ocultación del valor, la naturaleza del arte y la crítica institucional. Por ello, no le interesa ni el oro-material, ni los significados metafísicos adscritos al oro, manejando el *oro-concepto* como epítome de valor monetario en esta economía post-capitalista. Ante nuestra pregunta “¿Por qué elegir oro, frente a otros materiales?”, responde: “Porque es lo más cercano a la idea del oro”<sup>137</sup>. Con todo, no ignora el fetichismo en torno a este material, afirmando que “el oro es un fetiche”<sup>138</sup>. Esa tautología que contienen el metal precioso interesa a Bermejo, al igual que ha interesado a otros artistas y filósofos en tiempos más remotos. Así pues, cuando en 2011 Bermejo exhibió una pepita de apenas de dos centímetros de altura y casi diez gramos de peso en una vitrina, el título en sí planteaba una contradicción: *Pepita de oro macizo pintado de oro falso*, evidenciando hasta qué punto las tan debatidas categorías de lo falso y lo auténtico reaparecían en esta pieza con nuevo vigor<sup>139</sup>. La materia prima de la pieza *Pepita* es oro en su estado nativo, sin que

<sup>136</sup> Vid. Apéndice 3. Entrevistas a los artistas por la autora: BERMEJO, Karmelo. Documentación inédita contestada el 10 de noviembre de 2012.

<sup>137</sup> *Ibid.*

<sup>138</sup> “Aura/Fetiche/ Mercancía: Pregunta: ¿Crees que el oro es un fetiche? No tengo ninguna creencia con respecto al oro, lo es.” *Ibid.*

<sup>139</sup> Esta pieza fue expuesta durante la exposición titulada “.” (punto), del Museo de Arte Contemporáneo de Vigo MARCO en 2011.

en un inicio haya sido manipulada por la mano del hombre [Figs. 23 y 24]. Además, Bermejo afirma que él trata el oro “como oro y eso es suficiente”, negándose a suscribir un significado concreto para este metal<sup>140</sup>; obviando así todos los significados supra-económicos adscritos al oro: la magia, la sacralidad, la eternidad o la alquimia. Con todo, se queda con lo que es cuantitativamente: oro, un material que tiene un valor de mercado determinado<sup>141</sup>. El artista defiende que el oro sí tiene un valor intrínseco, y este es su precio de mercado “a día de hoy la cotización es de 1.700 dólares/onza”<sup>142</sup>. Para Bermejo, el valor simbólico del oro consiste en que:

Es el barómetro del pánico en los mercados bursátiles. Cuando aparece el pánico en los mercados bursátiles se compra oro y sube su precio. Cuando reaparece la codicia en la bolsa, se vende el oro y su precio baja<sup>143</sup>.

La pepita de Bermejo no es un *ready-made* duchampiano, como ocurre con el *Lingot d'or* de Broodthaers; tampoco ha sido transformado del estado sólido al líquido y de nuevo al sólido como en *Flac* de Carmen Perrin, aunque comparte con esta última pieza la categoría inicial de *lo natural* y pasa a pertenecer a la categoría de *lo cultural* gracias a una única aportación del artista: la aplicación de una capa de pintura acrílica de oro falso. Si desde la prehistoria se han encontrado objetos recubiertos con láminas de oro que ocultan el material real y simulan oro macizo ¿por qué ahora este efecto contrario? Nosotros lo consideramos como un *gesto* que niega tanto la sacralización como la elevación habitual de lo cotidiano, para plantear una infravaloración y ocultación similar a las teorías de la desublimación de Wajcman<sup>144</sup>. “¿Se trata de una aportación, una anulación, una negación?”<sup>145</sup> —preguntamos al artista—, quién opta por mantener esta deliberada confusión. Ahora bien, la aplicación de la pintura falsa proporciona un aspecto más mate a la pepita de oro macizo bloqueando el reflejo y anulando la perfección del material. Porque, como escribe Foucault sobre la perfección propia del oro: “(La) perfección no es del orden del precio, sino que surge de su capacidad indefinida de representación”<sup>146</sup>.

Esa capacidad reflectante de proyectar luz brinda placer estético a los sentidos y torna al oro en algo objetivamente bello. Y de lo puramente retiniano, pasamos a lo cultural, porque el oro se convirtió en representación de la riqueza por su propiedad física de reflejar la luz. Así, podríamos interpretar que al ocultar la capacidad reflectante del oro, el artista ha anulado su función de representar y de reflejar. El oro quedaría entonces encerrado en

<sup>140</sup>“Insisto en que trato el oro como oro y eso es suficiente.” *Vid. Apéndice 3. Entrevistas a los artistas por la autora*: BERMEJO, Karmelo.

<sup>141</sup>A fecha de 10 de noviembre de 2012, cuando contestó el cuestionario.

<sup>142</sup>*Ibid.*

<sup>143</sup>*Ibid.*

<sup>144</sup>WAJCMAN, Gérard. “Desublimation: An Art of What Falls.” *Lacanian Ink* 29 (2007), pp. 86-111.

<sup>145</sup>*Vid. Apéndice 3. Entrevistas a los artistas por la autora.*

<sup>146</sup>FOUCAULT, *op. cit.*, p. 174.

su tautología, en su soliloquio. Pero si el oro sirve de espejo de lo que tiene a su alrededor, si proyecta la luz que recibe y es reflejo, la capa de pintura de oro falso coloca el acento en la función de la pintura, que es representación, imitación y mimesis. Así lo percibe Bermejo cuando contesta nuestra pregunta: “Al anular la capacidad reflectante del oro, anulas su función de representar y reflejar, ¿significa esto que anulas la representación?”. “No sé cómo, pues la pintura es representación”<sup>147</sup>. La capa de oro falso es lo que introduce la pepita en la esfera de las mercancías artísticas. Ese paso de *lo natural* a *lo cultural* implica que el precio de mercado de esta pieza aumente frente a la pepita de oro nativo<sup>148</sup>. Interrogado por el ratio del precio: pepita de oro + pintura acrílica + creación artística, la contestación del artista es un irónico comentario: “Ese conglomerado alquímico produce una rentabilidad de más de un 1.000%”<sup>149</sup>.

### El tesoro oculto en la aspiradora

En la siguiente obra el acto de ocultación transforma un objeto de consumo en un tesoro oculto. *Componente interno de un electrodoméstico de la casa del Director del Centro de Arte reemplazado por una réplica de oro macizo con los fondos del centro que él dirige* (2010) es el título que describe la sorprendente acción llevada a cabo por Bermejo, que se sirve de dos estrategias: la ocultación y el regalo [Fig. 25]. Por una parte Bermejo eleva una aspiradora al *status* de obra de arte —para después negar una de las características que comparten el arte y el oro: su exhibición y su ostentación—<sup>150</sup>. Este ocultamiento podría interpretarse dentro del régimen escópico como una agresión hacia el espectador, aunque nosotros preferimos compararlo con *A bruit secret*<sup>151</sup>, ese *ready-made* creado por Marcel Duchamp en colaboración con su amigo coleccionista Walter Arensberg<sup>152</sup>. Duchamp pidió a Arensberg que colocase algo dentro de una construcción formada por un ovillo de cuerda y dos placas de latón. El objeto escondido sigue siendo un secreto: podría tratarse de un diamante o una piedra. La especulación sobre su naturaleza convierte a la obra en una cosa mental, alejada de lo contemplativo y retiniano. Cuando se agita, produce un ruido secreto (*a bruit secret*) que evoca poéticamente la idea del tesoro escondido. Un tesoro escondido —nos recuerda

<sup>147</sup> Vid. Apéndice 3. Entrevistas a los artistas por la autora.

<sup>148</sup> SIVANESAN, Sumusan. *The Work of Art in the Age of Neoliberal Acculturation: Reflections on a correspondence with Karmelo Bermejo*. [En línea]. Disponible en: <Available from <http://www.slowtheory.org/2013/02/the-work-of-art-in-age-of-neoliberal.html>>. [Consulta: 2 de octubre de 2012].

<sup>149</sup> “El arte y el dinero (el oro) tienen en común su improductividad. A diferencia de otras materias, el arte no produce, el dinero tampoco.” Vid. Apéndice 3. Entrevistas a los artistas por la autora.

<sup>150</sup> Fue el director del Centro 2 de Mayo, Ferrán Barenblint, quien eligió la aspiradora de su casa para esta acción, quizá un guiño a las célebres aspiradoras de Jeff Koons. En concreto, presenta una gran similitud con la obra *New Shelton Wet/Dry Doubledecker* (1981) perteneciente a la colección del MoMA.

<sup>151</sup> Marcel Duchamp, *A bruit secret*, Pascua, 1916, Nueva York, Museo de Arte de Fidaldfia, Colección Louise y Walter Arensberg. Pelota de cuerda entre dos láminas de latón unidos por cuatro tornillos largos. *Ready-made* asistido, medidas: 11,4 x 12,9 x 13 cm.

<sup>152</sup> Esta acción ocultamiento se podría asimismo interpretar dentro del régimen escópico como una agresión hacia el espectador.

Gernet— es tanto una realidad social como una realidad mítica; una cosa escondida puede contener potencialmente todo tipo de virtudes: valor, belleza y riqueza<sup>153</sup>.

Por otro lado, la ocultación del objeto —unas aspas del ventilador de la aspiradora— pone el acento en lo que desvela este acto: a través del regalo de la obra al propio director del CA2M Bermejo está desviando fondos públicos para beneficio privado de una manera absolutamente legal y transparente. El coste de la réplica de oro de 18 quilates proviene del presupuesto del centro, financiado con fondos públicos; además Bermejo dona sus honorarios de artista y el único beneficiado desde el punto de vista económico es el director<sup>154</sup>. Todo ello con el objetivo de sacar a la luz pública los intercambios económicos y simbólicos que inevitablemente tienen lugar entre artistas, galerías, coleccionistas e instituciones culturales cuando se expone una obra en un centro de arte<sup>155</sup>.

Como parte de la ocultación, Bermejo se niega a revelar la cantidad de dinero empleado para ese componente interno de oro macizo: “Medidas secretas son facturas secretas”<sup>156</sup>. En estas estrategias deliberadas de ocultación y negación para producir confusión e incertidumbre, el artista —al igual que el Estado— se inviste de autoridad cuando declara que ha sustituido una pieza de la aspiradora del director del Centro de Arte y la ha remplazado por una réplica en oro macizo de 18 quilates. La única prueba que tiene el público de saber si es cierto es la cartela y la palabra del artista. Debemos *confiar* en la palabra del artista, igual que *confiamos* en la palabra del Estado, o del Banco Central cuando emite moneda fiduciaria que *confiamos* representan un valor. En el cuestionario, le preguntamos a Bermejo:

D.A.: ¿Es cierto que hay un componente interno en oro macizo en el aspirador de Ferrán Barenblint?

K.B.: Eso pone en la cartela técnica que acompaña a la pieza en un Museo de arte público. ¿Acaso los museos de arte están legitimados para mentir?

D.A.: ¿Por qué las medidas son secretas?

K.B.: Porque la cotización del oro es de dominio público y si revelamos cuáles son las medidas se puede obtener el cálculo de cuál fue la cantidad de dinero transubstanciada en oro que Ferrán Barenblint se embolsó<sup>157</sup>.

<sup>153</sup> GERNET, Louis. “La notion mythique de la valeur en Grece.” *Journal de Psychologie*, 1948, pp. 415-462.

<sup>154</sup> Vid. Apéndice 3. Entrevistas a los artistas por la autora.

<sup>155</sup> Nota de prensa: “El descaro de este objeto radica en dramatizar la serie de intercambios de prestigio y recursos que, en cualquier caso, atraviesan el circuito cultural entero: la forma en que inevitablemente la producción y circulación cultural reviste una multitud de complicidades y asociaciones económicas entre artistas, galeristas, coleccionistas y otros trabajadores de la cultura. Lo radical de este fetiche (la aspiradora) es que traslada todo ese universo de operaciones opacas, a un caso donde el intercambio de recursos económicos y simbólicos se ha llevado a cabo en medio de la mayor transparencia y legalismo, y a la luz pública”. *Dossier informativo. Prensa Exposición Fetiches Críticos. Residuos de la Economía General*. 26 de mayo al 29 de agosto 2010.

<sup>156</sup> Vid. Apéndice 3. Entrevistas a los artistas por la autora.

<sup>157</sup> Vid. Apéndice 3. Entrevistas a los artistas por la autora.

## Un oro útil

La obra presentada en Miami Basel en 2009 son unas *Escarpias de oro macizo para sujetar obras de arte* [Figs. 26 y 27]. De nuevo, el título ilustra claramente la pieza aunque esta quede oculta al colgar en ella dos grabados antiguos. Bermejo desafía otra de las características del oro: su inutilidad para cualquier uso práctico pues valor de uso y valor de cambio se confunden deliberadamente en estas escarpas de oro de 18 quilates. En esta confusión, Bermejo se muestra lúcido sobre el sistema post-capitalista. Ante la pregunta: “¿Estás de acuerdo con esta frase de Marx: ‘Nada puede tener valor si no es un objeto útil?’”. “Sí, si atendemos a que el objeto de especulación es útil para la especulación”<sup>158</sup>. “¿Cuál es tu intención?”. “La intención de la obra nunca es revelada. No puedo revelar la intención de la obra porque eso comprometería mis objetivos. Revelar el objetivo de una obra de arte comprometería el objetivo de la obra”<sup>159</sup>.

• •

“Logra oro, humanamente si es posible, pero consigue oro a cualquier precio.”<sup>160</sup>

FERNANDO EL CATÓLICO

## VI. 5. EL NUEVO DORADO: MIGUEL ÁNGEL ROJAS Y OTROS ARTISTAS LATINOAMERICANOS

Numerosos artistas latinoamericanos contemporáneos abordan los fenómenos poscoloniales y la transculturación a través de sus obras, instalaciones, *performances* y fotografías<sup>161</sup>. En ocasiones, el oro actúa como símbolo de la historia de explotación y conquista que llevaron a cabo los españoles en América. La codicia europea impulsó que se apropiaran de este material considerado sagrado por los indígenas. Con humor e ironía Regina José Galindo (Ciudad de Guatemala, Guatemala, 1974), Jota Castro (Yurimaguas, Perú, 1965) y Miguel Ángel Rojas (Bogotá, Colombia, 1946) denuncian la codicia, el colonialismo y las nuevas formas de explotación.

### El saqueo del oro

La *performer* Regina José Galindo realizó una pieza titulada *Looting (Saqueo)* (2010)<sup>162</sup> que consistía en la implantación de rellenos de oro en sus propios dientes para ser posteriormente extraídos en Berlín [Figs. 28-36]. La artista describió esta acción de la siguiente forma:

<sup>158</sup> *Ibid.*

<sup>159</sup> *Ibid.*

<sup>160</sup> Citado en GREEN, Timothy. *El mundo del oro*. Barcelona: Ayma, 1993, p. 11.

<sup>161</sup> La obra del chileno Alfredo Jaar (Chile, 1956) no está incluida en este epígrafe porque, aunque denuncia la situación de los buscadores de oro brasileños en su célebre serie *Gold in the morning* (1986), lo hace desde la disciplina de la fotografía.

<sup>162</sup> Comisionada y producida por House der Kulturen der Welt de Berlín, Alemania, en 2010 y producida por House der Kulturen der Welt y Prometeogallery di Ida Pisani, Italia.



De un lado la conquista, la guerra, la política de tierra arrasada, la explotación de los suelos, el humillado. Del otro el conquistador, el que da las órdenes, el hombre del viejo mundo, el que levanta la mano y se queda con el oro.

En Guatemala, un dentista hace agujeros en mis molares y me coloca ocho incrustaciones de oro nacional de la más alta pureza.

En Berlín, un médico alemán extrae todos los rellenos de oro de mis muelas. Estas pequeñas esculturas, ocho en total, se dejan expuestas como objetos de arte<sup>163</sup>.

En su texto, Galindo escribe “oro nacional de la más alta pureza” subrayando y uniendo los conceptos de pureza y de nacionalidad. Pero el oro no tiene nacionalidad, y si está catalogado como “guatemalteco” es para enfatizar la acción de colocar oro en Guatemala para posteriormente extraerlo en Alemania; así Galindo asume el papel del colonizado y el dentista alemán el del colonizador<sup>164</sup>. La artista recorre de nuevo el camino desde la posesión a la desposesión en otra obra de 2011 titulada *Falso León*. Así describe Galindo la obra:

En 2005 gano el León de Oro como mejor artista menor de 35 años en la 51 Bienal de Venecia. En 2007 vendo el León de Oro al artista español Santiago Sierra, quien a su vez lo revende a un coleccionista. En 2011 encargo una copia exacta del León de Oro a mis amigos escultores, Ángel y Fernando Poyón, de Guatemala. Ellos me entregan una copia exacta fundida en bronce con baño en oro guatemalteco<sup>165</sup>.

Las acciones de Galindo dejan un rastro de conmoción, una emoción que puede incitar a la reflexión gracias en parte a los objetos que se conservan como testigo del proceso [Fig. 37].

“Yo no he venido hasta aquí para esa misión  
(evangelizadora), yo he venido para apoderarme  
de su oro.”

PIZARRO

### El tesoro de los incas

En la *Huchas de los Incas* (2008) el pan de oro que cubre la estructura de fibra de vidrio sirve para gritar el mensaje del artista peruano Jota Castro. De grandes dimensiones —200 x 130

<sup>163</sup>[En línea]. Disponible en: <<http://www.reginajosegalindo.com/es/index.htm>>. [Consulta: 5 de agosto de 2012].

<sup>164</sup>Por otra parte, en la iconografía de los años 1890 en Estados Unidos, el dentista se consideraba como la antítesis del minero. Mientras el minero extraía oro para incorporarlo a la circulación monetaria, el dentista lo dilapidaba de forma irrecuperable. Vid. MICHAELS: *op. cit.*, p. 149.

<sup>165</sup>[En línea]. Disponible en: <<http://www.reginajosegalindo.com/es/index.htm>>. [Consulta: 5 de agosto de 2012].

cm y ochenta kilos de peso— esta hucha de aspecto infantil funciona como una hipérbole y consigue un gran impacto psicológico manipulando el efecto de notoriedad y espectacularidad [Fig. 38]. El brillo del oro permite que la pieza se expanda visual y simbólicamente. El tema al que se refiere Castro es un problema histórico y personal que él mismo explica en este texto:

Una hucha enorme y dorada símbolo de infancia y de ahorro, un objeto casi pop. En pleno centro de una ciudad europea; ¿qué puede significar? Un problema personal en realidad. Soy francés y peruano, puro producto de cinco siglos de idas y vueltas de la historia de dos continentes. No sé si en España se enseña la historia de la conquista de la misma manera que en América Latina; recuerdo que de niño me sorprendió mucho la historia del rescate propuesto por los incas para recuperar a Atahualpa: se llenó un lugar enorme de oro y plata venida de todo el imperio para salvar a nuestro soberano. No sirvió de nada, los conquistadores se lo cargaron igual<sup>166</sup>.

Esta obra fue instalada en MADRIDABIERTO 2008 como parte una iniciativa que busca llevar el arte a los ciudadanos a través de intervenciones de artistas contemporáneos en espacios públicos. Jota Castro instaló dos piezas *No More, No Less* y *La Hucha de los Incas*, aunque esta última fue retirada por el artista como protesta por la acción vandálica que sufrió<sup>167</sup>. Una vez más, de manera similar al lingote de *Frustrum* de Gary Hill o a los cien lingotes de Chris Burden, el oro parece crear un efecto llamada y las interacciones entre arte y vida no son siempre las deseadas por los artistas y muestran una fuerte entropía.

<sup>166</sup>Para texto completo *Vid.* Apéndice 5: Escritos de artistas. Castro, Jota.

<sup>167</sup>Durante el mes de febrero en el eje Prado-Recoletos-Castellana esta pieza fue colocada en el nº 35 del Paseo de la Castellana al lado del metro Rubén Darío. Con una altura de 200 metros y unos 80 kilos de peso la pieza apareció a unos 100 metros de donde fue instalada la misma mañana antes de la inauguración. Puesto que fue colocada con cemento, el artista sostiene que se trata de una acción vandálica premeditada con el uso de herramientas como una radial para conseguir cortar la base y moverla de su emplazamiento. La obra fue retirada de MADRIDABIERTO por orden expresa del artista. [En línea]. Disponible en: <[www.youtube.com/watch?v=DqA6XT2izXU](http://www.youtube.com/watch?v=DqA6XT2izXU)>. 11 de febrero de 2008. [Consulta: 15 de junio de 2013].



Miguel Ángel Rojas delante de *El Nuevo Dorado*

### ***El Nuevo Dorado* de Miguel Ángel Rojas**

*El Nuevo Dorado* (2012) del colombiano Miguel Ángel Rojas, una obra de grandes dimensiones que muestra un mapa pixelado del Amazonas [Figs. 39, 40 y 41], están inspiradas en la realidad cotidiana con una visión crítica. Según el propio artista, la idea surgió por medio de una noticia en prensa aparentemente neutra: una estadística refleja que en el Amazonas se pierden cuatrocientas hectáreas diariamente. Según el nuevo código forestal de Brasil, está permitida la explotación de un máximo de cuatrocientas hectáreas por individuo. La deforestación es alarmante —subraya Rojas— porque se produce para aplicar un monocultivo de coca o para la explotación del oro<sup>168</sup>.

El monocultivo y, sobre todo, la manera de conseguir oro ponen en peligro el Amazonas, el pulmón de la tierra. Se extrae lavando la superficie con chorros de agua que arrasan la capa vegetal deteriorando gravemente la tierra<sup>169</sup>. A este respecto, resulta apropiado citar a Triffin, cuando observaba el irracional comportamiento humano ante el poder del oro:

Nadie podría jamás concebir un destructor de los recursos humanos más absurdo que cavar en busca de oro en los más alejados rincones de la tierra, con el único propósito de transportarlo y volverlo a encerrar luego en otras profundas fosas especialmente excavadas para recibirlo y guardarlo celosamente<sup>170</sup>.

El proceso creativo parte de una reflexión sobre cómo Google Maps está modificando nuestra imagen del mundo. El artista se basó en una foto aérea del río Amazonas sacada a

<sup>168</sup>“(…) la noticia además decía que la mayor parte de esta tierra robada a la selva se estaba empleando para sembrar hoja de coca (plantas de coca) y para lavar oro en superficie.” *Vid. Apéndice 3. Entrevistas a los artistas por la autora: ROJAS, Miguel Ángel, 17 de febrero de 2012.*

<sup>169</sup>Igual que en Las Médulas, España.

<sup>170</sup>Triffin, Robert. *Gold and the Dollar Crisis*, New Haven: Yale University Press, 1961, s.n., citado en GREEN, Timothy: *op. cit.*, 1983, p. 14.

través de dicho buscador y, a continuación, la amplió al tamaño monumental. Con la pixelación de la imagen se forman esos cuadrados regulares que asociamos con la fotografía y el vídeo digital transmutándose en naturaleza vista a través de un medio tecnológico. Los dos únicos materiales empleados son hoja de coca pulverizada, que con un color entre verde y marrón encarna la selva del Amazonas, y el amarillo brillante del pan de oro que simboliza el agua del río y el agua de las nubes en la atmósfera.

De tal forma que esta imagen tan tecnológica ha sido ejecutada de forma artesanal. “Una imagen tecnológica. Yo siempre trabajo con eso. Todos los textos parecen imágenes tecnológicas pero son completamente artesanales. Tienen igualmente relación con la cestería (...) de ahí, la artesanía, los tejidos”<sup>171</sup>. Y la transformación de la hoja de la coca en pigmento en polvo se elabora de manera análoga a la de los talleres medievales, aunque con la tecnología actual. Con “un procedimiento que inventé, que es echar la hoja en el microondas, luego pulverizarla, tamizarla, y ese polvillo, lo mezclo con base neutra de serigrafía que es un especie de hidrocarburo. (...) En vez de usar pigmento, un pigmento mineral, colores, uso el material de la hoja de coca y luego lo aplico con procedimientos serigráficos”<sup>172</sup>. Por tanto, los materiales elegidos están directamente relacionados con la realidad y contienen una gran carga semántica.

El oro aparece como valor económico. En otras obras suyas como *El camino más corto* (2012) Miguel Ángel Rojas había incorporado billetes de dólares —referencia al valor económico— pero es cierto que frente a la relación fluctuante del espacio y tiempo que supone los dólares, el oro es un valor “más universal que un billete y más real”<sup>173</sup> —en palabras del artista<sup>174</sup>.

El tema principal es la codicia humana que está representado tanto por la coca como por el oro. Para el artista, el oro representa el valor, pero un valor atribuido, adscrito culturalmente por el hombre porque, según el autor, este “es un material que la vida no necesita de él. No tiene uso. Entonces es un valor que lo hemos dado. Le hemos puesto un marco de referencia al material”<sup>175</sup>.

<sup>171</sup>Vid. *Apéndice 3. Entrevistas a los artistas por la autora*: ROJAS, Miguel Ángel, 17 de febrero de 2012.

<sup>172</sup>Así, el pigmento es hoja de coca pulverizada y aglutinada con la base de serigrafía y el pan de oro fino procedente de Italia está aplicado por un dorador profesional directamente sobre el polvo de coca.

<sup>173</sup>Vid. *Apéndice 3. Entrevistas a los artistas por la autora*.

<sup>174</sup>En otro contexto muy distinto, un mercader holandés expresaba una idea similar: “Los observadores del siglo XVII quedaron pasmados ante la facilidad con que se renegociaban los pagos en función de los créditos bancarios: pues nada hay más real que los lingotes de oro, las barras de plata, las pias-tras, los ducados, los ducadones y así sucesivamente, pero el método de pagos a través del bando no es tan real. Podemos designarlo, por el contrario, como una auténtica ilusión; pues a cambio del oro y la plata que uno transfiere al banco, este solo le da a cambio unas líneas garrapeadas en un libro. Una línea que luego puede transferirse a un tercero, y este a otro... y así sucesivamente, hasta el infinito por así decirlo”. Comentario sobre el sistema crediticio en las memorias de un comerciante holandés en 1699 recogido por BARBOUR, Violet. *Capitalism in Amsterdam*, pp. 45-79, citado en ALPERS, Svetlana. *El taller de Rembrandt. La libertad, la pintura y el dinero*. Madrid: Biblioteca Mondadori, 1992, p. 126.

<sup>175</sup>Vid. *Apéndice 3. Entrevistas a los artistas por la autora*.

Aunque en esta obra y, según sus propias palabras, el significado principal del oro es como valor económico y, de manera crítica, la codicia humana, subsiste el significado sacro del metal. En el mapa pixelado del Amazonas ha reservado el oro para representar el agua, el elemento sagrado. “El oro reemplaza el río y las nubes, lo que corresponde al agua, que es un elemento sagrado, sacro.”<sup>176</sup>

Tradicionalmente el oro se asocia al sol, y tiene un carácter de ofrenda al dios Sol en casi todas las culturas donde hay oro. El oro se inscribe en la esfera sobrenatural y tiene un efecto benéfico. Rojas asocia el oro al agua, transforma el agua en oro, lo sacraliza porque el agua es fuente de vida, y la selva depende de esa agua para su supervivencia. Entre los indios colombianos el oro se percibía y se percibe bajo el potente sol tropical, donde el brillo, el resplandor y el reflejo actúan creando un efecto hipnótico en los ritos chamanísticos<sup>177</sup>. En cambio, en Europa el centelleo se aprecia en contraste con la sombra, es un centelleo secreto<sup>178</sup>, un *centelleo equívoco*<sup>179</sup>. Rojas, desde el punto de vista perceptivo, sigue la tradición europea.

<sup>176</sup>Vid. Apéndice 3. Entrevistas a los artistas por la autora.

<sup>177</sup>REICHEL-DOLMATOFF: *op. cit.*

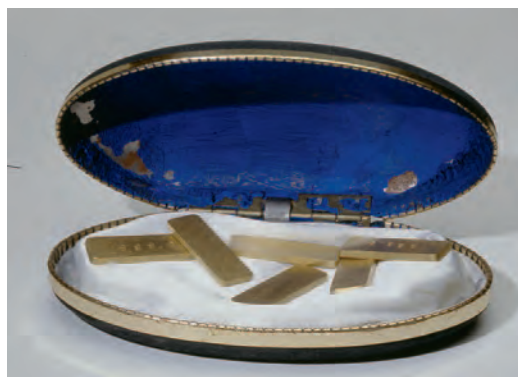
<sup>178</sup>*Ibid.*

<sup>179</sup>FOUCAULT: *op. cit.*, p. 171.



[Fig. 1]

Yves Klein, recibo entregado a Paride Accetti por la compra de la Zona de Sensibilidad Pictórica Inmaterial nº3, Serie 1, 1959



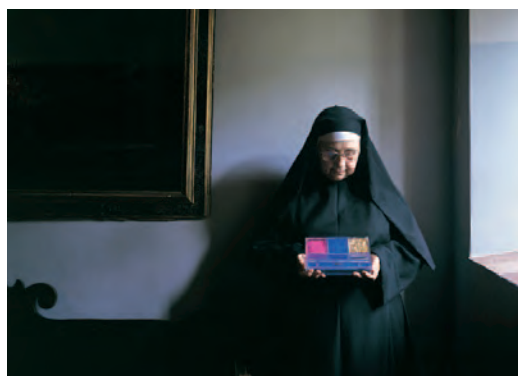
[Fig. 2]

Yves Klein, Boîte à lingots, c. 1959



[Fig. 3]

Yves Klein, ex voto de Santa Rita di Cascia, 1961

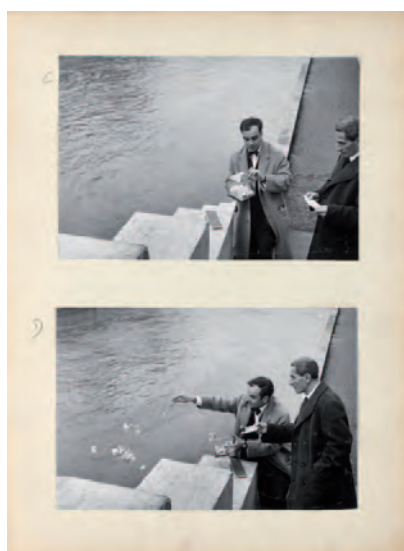


[Fig. 4]

[Fig. 5]



Yves Klein arrojando oro ante los Sres. Blankfort el 10 de febrero de 1962



[Fig. 6]

[Fig. 7]

Yves Klein y la cesión de Dino Buzzatti, enero 1962



[Fig. 8]



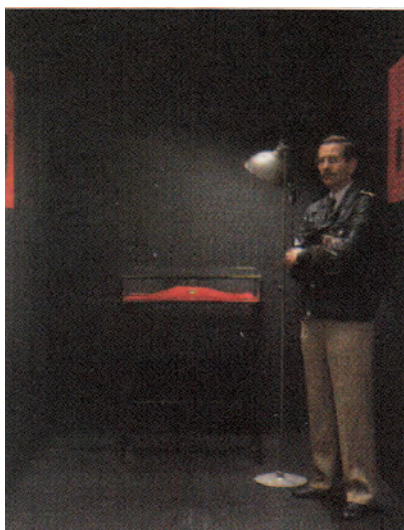
Piero Manzoni, *Merda d'artista*, 1961

[Fig. 9]



Marcel Broodthaers, *Lingot d'or*, 1971

[Fig. 11]



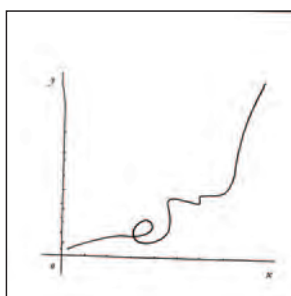
Marcel Broodthaers, *Lingot d'or*, Galería Konrad Fischer, 1987

[Fig. 10]



Marcel Broodthaers, *Lingot d'or*,  
Galería Konrad Fischer, 1987

[Fig. 12]



Marcel Broodthaers, gráfico, c.1971





[Fig. 13]

Carmen Perrin, *Flac*, 2008



[Fig. 14]

Chris Burden, *Tower of Power*, 1985



[Fig. 15]

Gary Hill, *Frustrum*, 2006

[Fig. 16]



[Fig. 17]



[Fig. 18]



[Fig. 19]



[Fig. 20]



Paul Insect, *Bitten Gold*, vista general, 2007

[Fig. 21]



Paul Insect, *Bitten Gold*, 2007

[Fig. 22]



Thomas Demand, *Bullion*, 2003

[Fig. 23]



Karmelo Bermejo, *Pepita de oro macizo pintado de oro falso*, 2011

[Fig. 25]



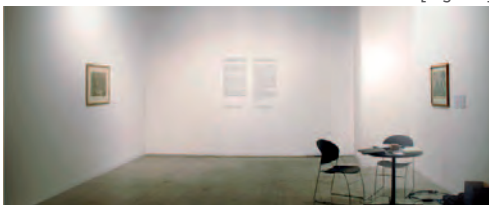
Karmelo Bermejo, *Pepita de oro macizo pintado de oro falso*, detalle, 2011

[Fig. 24]



Karmelo Bermejo, *Componente interno de un electrodoméstico de la casa del director de un centro de arte reemplazada por una réplica de oro macizo con los fondos del centro que él dirige*, 2010

[Fig. 26]



Karmelo Bermejo, *Escarpias de oro macizo para colgar obras de arte*, 2009

[Fig. 27]



Karmelo Bermejo, *Escarpias de oro macizo para colgar obras de arte*, detalle, 2009



[Fig. 28]



[Fig. 29]



[Fig. 31]



[Fig. 33]



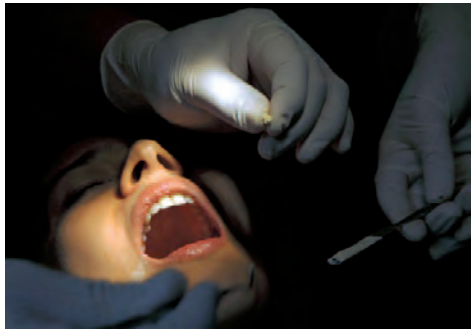
[Fig. 35]



[Fig. 30]



[Fig. 32]



[Fig. 34]



[Fig. 36]





[Fig. 37]

Regina José Galindo, *Falso león*, 2011

[Fig. 38]

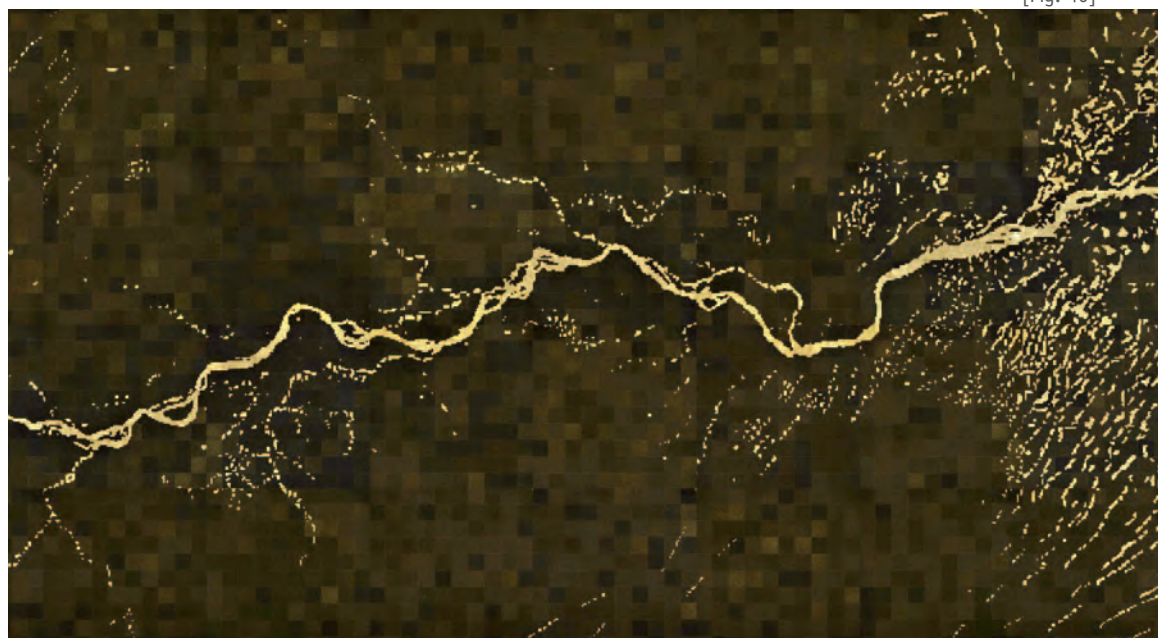


Jota Castro, *El tesoro de los incas*, 2008



[Fig. 39]

Miguel Ángel Rojas, *El Nuevo Dorado*, 2012



[Fig. 40]

Miguel Ángel Rojas, *El Nuevo Dorado*, detalle, 2012

[Fig. 41]



Miguel Ángel Rojas, *El Nuevo Dorado*, detalle, 2012





CAPÍTULO VI

# **NUEVOS SIGNIFICADOS ATRIBUIDOS AL ORO**



“El oro es irrepresentable; una metáfora de lo invisible.”<sup>1</sup>

JAMES LEE BYARS

Oro vulnerable, oro imperfecto, oro efímero, oro enfermo, oro vulgar, oro falso... cuántas son las nuevas áreas de significado que están proponiendo los artistas desde los años cincuenta del siglo pasado, y, aún con más ahínco, en los últimos veinte años. El primero que introduce la idea del contra-significado del oro es McEvilley cuando evoca la poesía de Safo, quien compara a las jóvenes con “flores doradas”<sup>2</sup>. La poetisa ofrecía una imagen que aunaba la perfección áurica con la belleza fugaz; en palabras de McEvilley “el oro celebra(ba) la perfección del momento, no la perfección de la eternidad”<sup>3</sup>. Así, las exposiciones recientes dedicadas al oro han incorporado cada vez más obras que sacan a relucir nuevos significados, como la muestra *Gold* del comisario austriaco Zaunschirm, o la más reciente *Goldrush* de Schloen y Zilch.

En este capítulo aportamos nuestra contribución a esta línea de *contra-significados* dando cuenta de artistas cuyas obras retan las formas y significados tradicionales del oro, en ocasiones mermando conscientemente sus propiedades morfológicas y, en otras, aportando nuevas metáforas. Así, aun asumiendo cierta fluidez en los registros, podríamos estructurar dichas obras en torno a dos estrategias: el *contra-oro* y el *contra-significado*. La primera es una táctica deliberada *en contra* de las propiedades intrínsecas del oro: si el oro no se deteriora, se proponen acciones que suponen el consumo del oro; si el oro es bello, intervenciones que lo envilecen; si el oro es dúctil y casi imposible de romper, obras que lo quebrantan. La segunda estrategia contraviene las áreas de metáfora tradicionales; aún sin modificar de manera sustancial las formas habituales de presentar el oro, este adquiere una nueva función que abre el campo semántico del material a temáticas contemporáneas. Así, el nuevo oro participa en cuatro corrientes de la problemática actual: la estética de lo efímero, la desublimación del arte, la estética del artificio y el cuerpo enfermo.

## VI.1. LA ESTÉTICA DE LO EFÍMERO

### La ingravidez del oro

Mèredieu se refiere al peso de la materia para dirigir la mirada hacia las cualidades corpóreas de los materiales. Tomando sus reflexiones como punto de partida, nos preguntamos ¿el oro

<sup>1</sup> BYARS, James Lee. “Gold is the color from nowhere” en: *The Palace of Good Luck*. FUSCHS, Rudi; GAGHNANG, Johannes; MUNDICI, Cristina (comisarios). [Cat. Exp.]. Turín: Castello di Rivoli, Museo d’arte contemporanea, 1989.

<sup>2</sup> “Tenga una bella hija que parece/como las flores doradas, la amada Ciéis,/a cambio de la cual ni toda la Lidia ni la agradable Lesbos aceptará.” (Estrofa 141). SAFO. *Poemas*. México, D.F.: Editorial Trillas, 1986, p. 111.

<sup>3</sup> McEVILLEY: “More Golden Than Gold” en: *ARTFORUM INTERNATIONAL*, 1985, pp. 92-97, p. 94.

es un material grave o ligero? En general, los metales —el bronce, el hierro— se asocian con la gravedad y la masa, pues son materiales que permiten a la obra encarnarse y adquirir cuerpo propio; sin embargo, en el caso específico del oro, el afán por economizar al máximo la materia impulsó que este adquiriera formas ligeras. Así, el polvo o los panes de oro se convertían en una piel que recubría un material más económico. En objetos y en obras pictóricas se enmascaraba la ingravidez de esos panes de oro —de apenas 0,006 milímetros— emulando la solidez del oro macizo. Las obras doradas estaban al servicio de la memoria y lo sagrado, los “pesos del arte” para decirlo a la manera de Christine Buci-Glucksmann<sup>4</sup>. Como bien admitió Ruskin, este engaño era aceptado por todos, pues formaba parte de una larga tradición, pero ahora algunos artistas contemporáneos se empeñan en desenmascarar este artificio; buscan mostrar la ingravidez de esas formas leves, una ingravidez que se presenta como la antítesis de lo sagrado y lo pesado, si seguimos el pensamiento de Nietzsche<sup>5</sup>.

De las tres formas que asume el oro —polvo de oro, pan de oro y oro macizo— el más leve es el primero. Entonces, si atendemos al simbolismo del polvo que recoge Cirlot, este significa la “disolución del mineral”, el “estado de máxima destrucción, aún perceptible, de la forma más baja de la realidad a la metrología humana”. Así, todo lo que cobra forma de polvo —y en esto se asemeja a los significados de la ceniza— se asociaría a lo negativo, a la muerte<sup>6</sup>. Pero, por otro lado, existe esa otra connotación asociada al ámbito económico: cuando el oro estaba monetarizado, las monedas se guardaban en bolsas; al agitarlas se producía un polvillo de oro que el saco no retenía. Es esa pérdida proveniente del valor de uso a la que se refiere Bataille, cuando identifica el oro con la luz del sol, recordándonos cómo el sol se entrega “sin usura”, sin esperar nada a cambio<sup>7</sup>.

Algo de la manera de entender de Bataille se da en la acción titulada *Give or Take* (2005/2006) que realizó el artista San Keller (Berna, Suiza, 1971) en El Cairo [Figs. 1, 2 y 3]. El polvo de oro se entremezcló con el polvo de lo más bajo y terrenal cuando en el otoño de 2005 San Keller pasó cuarenta días en El Cairo; cada día salía con una escoba y recogía un gramo de polvo de la calle para después, en un establecimiento de metales preciosos, solicitar que pesasen el polvo y le diesen el equivalente en oro reducido a polvo. Antes de su partida sopló los cuarenta gramos de oro al aire sobre los tejados del bazar; a su regreso a su país, mandó serigrafiar cuarenta folios de papel que incluían en cada una de ellas un gramo del polvo reunido en El Cairo. Esta acción contiene además una reflexión sobre la materialidad y la desjerarquización de valores al estilo de los *Gold Paintings* y *Dirt Paintings* de

<sup>4</sup> BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *Estética de lo efímero*. Madrid: Arena Libros, 2006.

<sup>5</sup> Buci-Glucksmann concluye su ensayo proponiendo seguir a Nietzsche: “Una lección de estética y de ética, que implica sin lugar a dudas esta transmutación de lo pesado en ligero que quería Nietzsche, y este ‘coraje de la superficie’ al que llaman los nuevos fluidos del arte”. Vid. BUCI-GLUCKSMANN: *op. cit.*, p. 65.

<sup>6</sup> Por tanto, el polvo, como la ceniza (aunque esta concierne al fuego y el polvo a la tierra) contiene un sentido negativo relacionado con la muerte. Vid. CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela, 2008, p. 375.

<sup>7</sup> BATAILLE, Georges. *La parte maldita precedida por la noción de gasto*. Barcelona: Icaria, 1987. Ed. original en *La critique sociale*, nº 7, enero 1933.

Robert Rauschenberg, de los que daremos cuenta en el siguiente subepígrafe<sup>8</sup>. Y nos podría recordar a esa extraña fotografía fruto del azar y del tiempo, *Elevage de poussière* (1920) de Marcel Duchamp y Man Ray.

A diferencia de la acción de Keller, en James Lee Byars se dan las corrientes más románticas —o alquímicas, si recordamos lo expuesto en el capítulo III— al asociar el “polvo de oro” con la inspiración creativa<sup>9</sup>. Byars reconoce el polvo dorado como la huella del artista y la prueba de su arte cuando titula la exposición de 1983 *Gold Dust is my Ex Libris*. Mientras, como tendremos oportunidad de detallar más adelante, Dora García se enfrenta a la volatilidad del tiempo al solidificar con polvo de oro los gestos más inconscientes en *Leído con los dedos de oro* y en las *video-performances Oro 1 y Oro 2*<sup>10</sup>.

### *La fragilidad del oro*

Si la levedad y la ingravidez están presentes en el polvo, en los panes de oro encontramos un nuevo uso anti-morfológico: la fragilidad. Las propiedades de ductilidad y maleabilidad convierten a este metal en uno de los materiales más resistentes, precisamente por su capacidad para deformarse; por tanto, el oro no es frágil, sino muy resistente. En los ejemplos seleccionados, “cómo se ha aplicado” el oro es lo que permite una resignificación; en otras palabras, son las acciones deliberadas de los artistas para mermar sus propiedades intrínsecas lo que permite repensar el oro con nuevas metáforas; en este caso, la de la fragilidad y vulnerabilidad. Tanto en la instalación de *The Death of James Lee Byars* (1982/1994) como en *Tragedia Civile* (1975) de Kounellis, los panes de oro estaban parcialmente adheridos a las superficies, aunque en la instalación del primero este efecto se acentuase mucho más, produciendo una gran exaltación de la materia<sup>11</sup> [Figs. 4 y 5].

Aquí tomamos el *monogold sans titre* (MG 8) (1962) de Yves Klein para un estudio más pormenorizado por su particular complejidad, pues a la fragilidad se le añade una intención efímera [Fig. 6]. *MG 8* fue dorado personalmente por Klein mediante la aplicación de panes de oro fino con la particularidad de que se adhirieron solo parcialmente al soporte. Así, el artista conseguía exacerbar uno de los aspectos que más le atraían del oro: la palpitación de la lámina. En sus escritos deja constancia de esa fascinación:

El oro, ¡eso sí era algo! Aquellas láminas que literalmente palpitaban ante la mínima corriente de aire sobre la almohadilla plana que uno sostenía en una mano, mientras la otra mano las atrapaba al vuelo con un cuchillo. Y entonces, como el cepillo que

<sup>8</sup> Vid. Capítulo III, p. 92.

<sup>9</sup> El catálogo de la exposición de James Lee Byars, que tuvo lugar en el Stedelijk van Abbemuseum (1983), es un libro conocido como *The Cube Book*, cuya forma de cubo —de diecisiete por diecisiete centímetros— le hace especialmente difícil de leer. De las 925 páginas casi todas están en blanco; los escasos textos son citas o frases inconexas. En el verano de 2009 la Galería Michael Werner presentó una exposición dedicada las obras doradas de James Lee Byars con el título *Gold Dust is my Ex-Libris*.

<sup>10</sup> Vid. En este capítulo, Subepígrafe Sudar oro. Dora García, pp. 242-247.

<sup>11</sup> Para un comentario detallado de *Tragedia Civile*, Vid. pp. 104-110.

pasamos sobre el pelo, así la hoja que uno coloca con delicadeza sobre la superficie que va a ser dorada, previamente untada con una base y humedecida con agua gelatinosa. ¡Qué material! Fue durante aquel año en la tienda de marcos “Savage” donde comprendí la iluminación de la materia en su cualidad física más profunda<sup>12</sup>.

En *MG 8* el oro se tornaba quebradizo y vulnerable al más mínimo movimiento de aire; cada vez que los panes de oro se movían suavemente con el aire era una forma de exaltar la belleza evanescente. Porque cuando estos tiemblan se ensalzan los juegos de luz y de sombras, las suaves ondulaciones y el centelleo fruto del azar y de la inestabilidad<sup>13</sup>.

Cada vez que se movía el pan de oro se rompía, perdiéndose sin remedio parte de la obra. Según afirmó Daniel Moqui, director de la Fundación Yves Klein, la pérdida de materia era voluntaria pues *MG 8* fue concebida desde el inicio como una obra efímera<sup>14</sup>. Así, los constantes desprendimientos de materia —con las connotaciones semánticas y estéticas de inestabilidad que estos conllevan— aportaban un elemento performativo que el autor buscaba. Que actualmente *MG 8* se presente protegida por un marco-bandeja de Plexiglás que minimiza los movimientos no hace sino visibilizar algunas de las cuestiones sobre la autenticidad, que están siendo debatidas actualmente en el ámbito de la conservación-restauración de las creaciones contemporáneas<sup>15</sup>. Si la intención del artista no es respetada, y lo que debía ser temporal se eterniza por intereses de mercado o de patrimonio, deberíamos preguntarnos hasta qué punto no estamos ante una obra vaciada de significado, pues al controlar el movimiento una parte de su percepción, recepción y significado ha quedado alterada e incluso anulada.

### La efimerización del oro

Si hasta ahora el oro era símbolo de lo imperecedero, las creaciones más recientes no han tenido reparos en cuestionar lo eterno por medio de su contrario: lo efímero. Por definición,

<sup>12</sup> STICH: Sidra. *Yves Klein*. [Cat. Exp.]. Ostfilder: Cantz Verlag, 1994. p. 193.

<sup>13</sup> A diferencia de otros *monogolds*, *MG 8* no ha sido bruñido. El brillo intenso se produce por el movimiento de los panes de oro, en lugar de la superficie lisa y pulida del bruñido.

<sup>14</sup> Daniel Moqui, director de la Fundación Yves Klein, afirma que *MG 8* fue creada como una obra efímera. La fragilidad y posible pérdida de la materia sería un cambio asumido por el artista. GÓMEZ PINTADO, Ainhoa. *El oro en el arte: materia y espíritu. Contribución a la restauración en el arte contemporáneo*. [Tesis inédita]. Universidad del País Vasco, 2008, p. 411.

<sup>15</sup> Con el título *Art, Conservation and Authenticities. Material, Concept, Context*, en septiembre de 2007 tuvieron lugar unas conferencias en la Universidad de Glasgow que reunieron a especialistas en arte y conservación para abordar la problemática de la conservación y la autenticidad. Un ejemplo de cómo se modifican las obras es el caso que analiza Christian Scheidemann cuando el proyecto *7000 robles* de Beuys se traslada a Nueva York, plantándose unos árboles y colocando una piedra de basalto enfrente de la DIA Foundations for the Arts, pero el cumplimiento con la normativa de la ciudad trastoca el proyecto inicial estética y conceptualmente. Vid. SCHEIDEMANN, Christian. “Authenticity: How to get there?”, pp. 3-12 en: *Art Conservation and Authenticities. Material. Concept. Context*. HERMENS, Erma; FISKE, Tina (eds.). Londres: Archetype Publications, 2009.

lo efímero es aquello que tiene una vida corta asociándose con lo perecedero, cambiante y contingente. Lo efímero se introduce en el arte contemporáneo durante los años sesenta y setenta por medio de las *performances* y los *happenings*, entre cuyos objetivos estaba la resistencia a la creciente mercantilización del objeto artístico. Aunque este tipo de arte podía documentarse a través de la fotografía y el film, el acento estaba situado en la experiencia única de quienes lo habían vivido; cualquier idea de posesión o intercambio quedaba anulada. Así, el arte efímero como experiencia se posicionaba en el polo opuesto al objeto artísticopreciado, coleccionado y reverenciado. Sin embargo, en la actualidad estas prácticas se ha institucionalizado; museos y coleccionistas reúnen arte efímero, lo documentan, lo musealizan y lo eternizan. Entonces, si lo perecedero ya no está reñido con la durabilidad, la experiencia artística adquiere más intensidad cuanto mayor sea el valor —artístico y económico— del material en el momento de consumo. De ahí los usos efímeros del material máspreciado y bello —el oro— que se inserta en el nuevo paradigma temporal, dentro de una corriente que nosotros denominamos *efimerización* del oro donde la clave está en el valor de la experiencia. Aun reconociendo la porosidad en las fronteras de toda clasificación, identificamos en la *efimerización* del oro dos tendencias: el consumo y las prácticas artísticas efímeras.

### *El consumo del oro*

El consumo del oro va en contra de su propia naturaleza imperecedera pues es un material ajeno al ciclo natural de nacimiento, desarrollo, madurez y muerte. Si el oro no se consumía, tradicionalmente no tenía otra utilidad productiva más allá de conferir al objeto un aspecto extraordinario, que a su vez transmitía magnificencia a aquel que lo portase. El filósofo Gianni Vattimo añade este matiz: al no consumirse, el oro consigue eludir “las connotaciones banales ligadas al valor de uso”<sup>16</sup>. Pero si revisamos el significado de consumo encontramos que, además del habitual “terminar”, “acabar”, “completar” y “finalizar”, están esas otras acepciones: “magistral”, “perfecto”. Dentro de la nueva estética de lo efímero, una obra de arte estaría rozando la perfección cuando un material perfecto —el oro— se consume, es decir, se completa, deviene perfecto, que es precisamente lo que consigue el británico Richard Wright con sus pinturas murales efímeras.

Creadas con fecha de caducidad, las obras de Richard Wright (Londres, Gran Bretaña, 1960) son intensamente bellas, como las “muchachas doradas” de Safo cuya belleza reside en el presente. Cuando Wright ganó el premio Turner en 2009 con *No Title* (2009) [Fig. 7], los medios y la crítica pusieron el acento en la temporalidad de la obra por encima de la exquisita belleza formal o de la extravagancia del material elegido. Y con razón, porque la excepcionalidad de esa obra es que no puede ser trasladada, prestada, vendida ni comprada. Ofrece una belleza cautiva por la temporalidad. Introducir la temporalidad en un material

<sup>16</sup> El oro, símbolo de luz y perfección es, según Vattimo, “como eso que no se consume, incluso cuando se da como norma universal en forma de dinero, aun así evita ser consumido. Elude las connotaciones banales ligadas al valor de uso”, citado en POWER, “Representar lo perfecto” en: *Intervenciones*. [Cat. Exp.]. Sevilla: Pabellón de Andalucía Expo '92, 1992, p. 106.



intrínsecamente eterno podría interpretarse como un gesto irónico, en la línea duchampiana, o bien una invitación a experimentar el arte más allá del objeto, proporcionándonos nuevas experiencias estéticas. Para el artista se trataría de la segunda opción: “Lo que me interesa es la fragilidad del momento del compromiso, sensibilizar ese momento; ver la obra sabiendo que no va a durar enfatiza ese momento de la existencia”<sup>17</sup>. La desaparición de *No Title* es un modo de hacer arte nuevo, fruto de la reflexión —afirma Wright—.

Todo lo que he hecho en los últimos años tiene una vida muy corta. Ha sido destruido, ya no existe. Desafía la mercantilización del arte (...). Exalta el sentido de que el arte, esta obra no es para el futuro, es para el ahora. (...) Me gusta la idea de que no quede nada cuando yo ya no esté<sup>18</sup>.

Esa obsolescencia programada del oro de Wright entroncaría entonces con las teorías de estética relacional de Nicholas Bourriaud, quien escribe:

El arte contemporáneo a menudo se muestra en un momento determinado. Ya no es solo *site-specific*, es *time-specific*. (...) La obra de arte ya no se ofrece en el marco de un tiempo “monumental” y ya no está abierta para un público universal, sino que se lleva a cabo en un momento dado, para una audiencia convocada por el artista. En una palabra, la obra suscita encuentros y da citas, administra su propia temporalidad<sup>19</sup>.

Además de una nueva relación con el tiempo, *No Title* cambia las reglas establecidas del espacio. Como señala Kurasami, uno de los aspectos que pasan más desapercibidos en Wright es que cuando renuncia al objeto para pintar directamente en la pared está invirtiendo el concepto albertiano de la perspectiva del espacio: de algo que debe ser mirado a una experiencia de inmersión<sup>20</sup>. El espectador, encerrado dentro de la obra que se activa cuando este anda a través de ella, ve incitada una mirada encarnada, como propone Mieke Bal, donde el cuerpo es el receptor del impacto sensorial del entorno<sup>21</sup>. Así, Wright logra invertir los conceptos tradicionalmente asociados con el oro y enmarca aquello que es más intangible:

<sup>17</sup> (Traducción de la autora). “I am interested in the fragility of the moment of engagement – in heightening that moment... to see a work knowing it will not last, emphasizes that moment of its existence.” WRIGHT, Richard, citado en “Artist Richard Wright Strikes Gold as Winner of this Year’s Turner Prize”, *The Guardian*, 07/12/2009. [En línea]. Disponible en: <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/dec/07/turner-prize-winner-richard-wright>>. [Consulta: 12 de octubre de 2013].

<sup>18</sup> (Traducción de la autora). Vid. Apéndice 4. Entrevistas publicadas a artistas: WRIGHT, Richard.

<sup>19</sup> BOURRIAUD, Nicholas: *op. cit.*, p. 32. (Subrayado de la autora).

<sup>20</sup> KARAMANI, Sofía. “Richard Wright” en: *The Turner Prize Catalogue*. Londres: Tate Publishing, 2009, p. 21.

<sup>21</sup> La historiadora del arte neerlandesa Mieke Bal reivindica en *Endness Andness* el poder de la mirada encarnada (“incarnated gaze”) para enfrentarse a un tipo de instalación como la de Janssens, pero que nosotros consideramos que bien se podría aplicar al mural de Wright. Se trata de una mirada no óptica sino visceral, con todos los sentidos. Vid. BAL, Mieke. *Endness Andness. The Politics of Abstraction according to Ann Veronica Janssens*, Bloomsbury Academic, 2013.

nuestra fascinación por el brillo y la belleza que transmite el material, poniendo en relieve nuestro juicio y la relación que establecemos con el material.

Cuando el artista incorpora la fragilidad y la fugacidad del tiempo, integra temas asociados con la memoria, la historia y la huella. La memoria del oro se convierte en el testigo de un presente obsoleto. Parecería que ni siquiera el oro quedara libre de ese consumo rápido, inconsciente, de la posmodernidad pero al tratarse de un material intrínsecamente eterno, se convierte en una llamada de atención: se monumentaliza el aquí y el ahora. La memoria será ahora la única huella de esta obra, por otro lado bellísima y siempre cambiante.

### *Las prácticas artísticas efímeras*

El segundo tipo de *efimerización* del oro se enmarca en la corriente de las prácticas artísticas efímeras. Por prácticas efímeras nos referimos a *performances* y acciones donde la presencia del oro es relevante pero no se produce necesariamente un consumo del oro, sino una transitoriedad fruto de la propia acción. De nuevo, el artista que mejor combina lo efímero con el oro es James Lee Byars. En las acciones de Byars se da un concepto del tiempo performativo, donde este da paso al momento. Son acontecimientos en los que “la llegada del acontecimiento, su ‘hay’, sustituye el hecho de ser por el acto de devenir”, para decirlo en palabras de Buci-Gluksmann<sup>22</sup>.

A falta de otro término, las acciones del artista de Detroit han sido definidas a menudo por sus críticos con el término “epifanía”, que significa “manifestación, aparición”. *The Wand* es una de esas epifanías de oro [Fig. 8]. El 11 de mayo de 1975 James Lee Byars apareció vestido con una túnica dorada en el puente del canal enfrente de la puerta del Rijksmuseum de Ámsterdam, portando una varita dorada de diez metros de largo. El artista ofrecía a los transeúntes una oportunidad única: la posibilidad de vivir una experiencia directa con el oro. No es inusual que Byars presente sus acciones como un regalo con el ceremonial que este acto requería en las culturas orientales. Por eso, el oro en esta acción es una magnificencia propia de faraones, reyes y dioses —y de artistas, como demostraremos más adelante— que Byars pone a disposición del público, en forma de experiencia estética en lugar de monetarizada como valor económico. Una experiencia estética genuina y fugaz que bien podría relacionarse con lo que Buci-Gluksmann identifica como “el efímero cósmico” cuando se refiere al concepto de la “belleza de lo fluido” y al “icarismo del presente” propio de las culturas orientales como Japón o China. La sensibilidad oriental hacia la belleza evanescente era un elemento que Byars compartía y conocía bien gracias a su estancia de casi una década en Japón.

Esta acción quizá podría interpretarse en clave meta-artística como una afirmación del papel del artista. En una serie de conversaciones con David Sewell que han salido a la luz recientemente, James Lee Byars proponía que el conservador de la colección Frick de Nueva York comprase esta obra por la relación con el *Autorretrato* (1658) de Rembrandt que la institución neoyorkina posee. En este óleo el maestro holandés se presenta con un tiento

<sup>22</sup> BUCI-GLUCKSMANN: *op. cit.*, pp. 19-25.

aunque Byars, con la licencia artística que le caracteriza, ve en él una varita dorada y una sonrisa. Afirma el artista:

Hay una leve sonrisa. Sí, una varita de oro. Es algo increíble. También me encanta la idea de que, a medida que Rembrandt envejecía, se podía permitir una afirmación tan absoluta, como ponerte oro a ti mismo<sup>23</sup>.

Bajo esta perspectiva no resulta inapropiado ver en los comentarios de Byars sobre Rembrandt un reflejo de sí mismo y del papel del artista en la sociedad. Con la elección de Byars de vestirse con una túnica dorada se señalaba como alguien especial, destacado y distanciado. Ese es uno de los principales argumentos de la tesis de Schloen, quien aduce que cuando porta un traje dorado, el artista muestra el alejamiento con lo terrenal al tiempo que encarna un nuevo papel como chamán, visionario, alquimista o sanador; entonces el oro cosifica las capacidades especiales del artista.

En la verticalidad de la varita vemos una relación con la simbología tradicional que recoge Cirlot: “La verticalidad como la esencia de un impulso de espiritualidad, por la similitud entre el impulso vertical y lo espacial y moral”<sup>24</sup>. Así, cuando Byars aportó un elemento vertical en la topografía urbana de Ámsterdam, rompiendo el plano horizontal del paisaje holandés, estaba propiciando un instante de unión entre lo cósmico y lo terrenal<sup>25</sup>. No será la única vez que Byars proyecte una obra en oro de destacada verticalidad; pero si *The Wand* supuso un instante, un año antes, en 1974, el artista había imaginado la instalación de una torre dorada de una altura de 333 metros para el Steinplatz de Berlín, que no llegó a construirse hasta 1982 durante la *documenta 7* en unas dimensiones mucho más reducidas. En 1990 *The Golden Tower* se volvió a levantar en el contexto de la exposición *Gegenwart Ewigkeit (Presence Eternity)* en el Martin-Gropius-Bau de Berlín con una altura de veinte metros [Fig. 9]. Las *Golden Towers* de Byars ya no son acciones transitorias, como *The Wand*, pero sí tienen la temporalidad limitada de una instalación. El siguiente subepígrafe está dedicado a un monumento vertical dorado concebido para la eternidad, el *Obelisco de la Caja* de Madrid, pero que ha acabado sucumbido por la temporalidad.

### *La temporalidad del monumento*

Frente al oro privado, celosamente guardado o expuesto en la intimidad —el oro secreto—, el oro público se muestra generosamente en edificios y estatuas, explotando una de sus principales características: la reconocibilidad que se transforma en espectacularidad. El oro

<sup>23</sup> Vid. Apéndice 4. Entrevistas publicadas a artistas: BYARS, James Lee.

<sup>24</sup> Cirlot a su vez cita a Bachelard quien expone: “No es posible prescindir del eje vertical para expresar valores morales”. CIRLOT: *op. cit.*, p. 462.

<sup>25</sup> Schloen interpreta la varita dorada de *The Wand* como “una transición entre lo mundano y lo cósmico, entre las esferas terrenales y celestiales”. Vid. SCHLOEN, Anne. “Public Gold. Golden Interventions in Public Space” en: *Goldrush*, pp. 36-66. ZILCH, Harriet (ed.). Núremberg: Kunsthalle Núremberg, 2012, p. 43.

posee esa capacidad de expandirse visual y conceptualmente y de sobresalir, porque —como hemos argumentado en el capítulo II— es un material excepcional. En un artículo sobre la escultura expandida Rosalind Krauss cuestiona el propio concepto de “monumento”<sup>26</sup>. ¿Se puede monumentalizar en el siglo XX y XXI? —se pregunta Krauss—. Si hasta ahora la escultura como monumento consistía en un lenguaje simbólico asociado a ese lugar, entonces el monumento en la modernidad se alza ahora descentrado y sin un lugar fijo. Así, argumenta Krauss que la escultura se independiza de su función representativa produciéndose un movimiento hacia la abstracción; ahora los materiales y el proceso de construcción se muestran sin tapujos, a menudo convirtiéndose este en el único significado o, si acaso, en un motivo autorreferencial<sup>27</sup>. Por ello, en los pocos ejemplos existentes de oro público en la creación contemporánea nosotros detectamos una corriente *anti-monumento*, asentada en los principios propuestos por Krauss<sup>28</sup>. Quizá por ese motivo, los artistas de finales del siglo XX y principios del siglo XXI que han abordado un encargo público con oro lo han hecho cuestionando ese mismo concepto de monumento. Por ejemplo, cuando en 2012 el dúo escandinavo Elmgreen & Dragset (Michael Elmgreen, Copenhague, Dinamarca, 1961; Ingar Dragset, Trondheim, Noruega, 1968) situaron a un niño en pantalones cortos sobre un caballito de juguete —todo ello dorado— en la céntrica plaza de Trafalgar de Londres entre estatuas ecuestres de reyes y generales, estaban ironizando sobre los modelos masculinos de poder [Fig. 10]. El título era *Powerless Tructures Fig. 101*. Si Elmgreen & Dragset se mofan de la imagen imperial, otros contradicen de forma deliberada otra de las funciones del monumento: la conmemoración. Los artistas que levantan monumentos efímeros dorados están retando la propiedad morfológica del oro de no oxidarse ni deteriorarse, contradiciendo el simbolismo de la eternidad. La acción que llevó a cabo Jean Tinguely en Milán en 1970 es una buena muestra de ese espíritu contestatario.

El *Obelisco de la Caja* —popularmente conocido con el nombre del *Obelisco de Calatrava* por el arquitecto que lo diseñó— es un monumento vertical dorado que se alza en la Plaza de Castilla a una altura de noventa y tres metros, ocupando visualmente el centro del espacio vacío formado por las torres Kio, los rascacielos inclinados construidos por los arquitectos Philip Johnson y John Burgee [Fig. 11]. Desde el obelisco de Bernini en Roma hasta el de Luxor en la Plaza de la Concordia en París, pasando por el Washington Monument en la capital de Estados Unidos, todos los obeliscos participan en la primera simbología de la cultura egipcia que estaba relacionada con “los mitos de la ascensión solar”<sup>29</sup>. Pero el *Obelisco de la Caja* tiene poco en común con la tradición egipcia; ni está realizado en piedra monolítica, ni está rematado en una punta piramidal; si acaso les une el significado primigenio, aquel

<sup>26</sup> KRAUSS, Rosalind. “La escultura en el campo expandido” en: *La posmodernidad*. FOSTER, Hal (ed.). Barcelona: Kairós, 2008. Publicado inicialmente en *October* 8, 1979.

<sup>27</sup> KRAUSS: *op. cit.*, p. 65.

<sup>28</sup> Aquí utilizamos el término “anti-monumento” como también escribe Schloen, aunque seguimos a Krauss.

<sup>29</sup> CIRLOT: *op. cit.*, 342. Significado de obelisco: “Símbolo del rayo solar, por su forma. Por su materia se integra en el simbolismo general de la piedra”.

que consideraba a estos elementos verticales como rayos petrificados de Atón, el disco solar egipcio. Así, este obelisco del siglo XXI recubierto de pan de oro podría entenderse como el símbolo del rayo solar más por su materialidad y por la verticalidad que por afinidad formal con el obelisco egipcio. Si revisamos las notas de prensa e informes sobre el proceso de construcción del monumento, encontramos que la altura ha sido un elemento constante, incluso se llegó a barajar una altura mayor<sup>30</sup>. Pero tampoco está claro si se puede establecer la equiparación con la moralidad elevada, otro símbolo tradicional de la verticalidad según Cirlot y Bachelard<sup>31</sup>. Por tanto, ¿cuál sería el significado deseado por el artista-arquitecto Calatrava?

Veamos lo que dice su autor. “Es una pieza nunca hecha anteriormente en la historia de la arquitectura”, afirmó Santiago Calatrava (Benimàmet, España, 1951)<sup>32</sup>. Y es cierto, puesto que las cuatrocientos sesenta y dos laminas de bronce fueron revestidas de ciento treinta y cinco mil panes de oro, el material de lo extraordinario<sup>33</sup>. Pero la originalidad residía en que era el primer obelisco cinético. Ciento veintiséis mecanismos hidráulicos sincronizados dotaban de movimiento al obelisco; cuando las láminas de bronce se ponían en funcionamiento permitían transformar la verticalidad de la columna en una sucesión de curvas ondulantes. Entonces, iluminado desde abajo y mientras el monumento giraba sobre sí mismo, la luz cimbreaaba produciendo un efecto poético e hipnótico [Fig. 12].

Continuemos con las palabras del autor. “Ha combinado por una parte la masculinidad con la delicadeza y el movimiento distintivos de la feminidad”<sup>34</sup>. De esta forma, Calatrava pretendía expresar las dualidades del principio masculino y el femenino. Anulado el movimiento por su costoso mantenimiento —alrededor de 150.000 euros anuales— el *Obelisco* se mantiene estático, ahora es únicamente una imponente estructura vertical cuya posible referencia fálica contiene asociaciones antiguas entre oro, poder masculino

<sup>30</sup> ROCA GARCÍA, Bernardo. “El regalo de Calatrava a Madrid” en: *Directivos Construcción*, nº 221, abril 2009, pp. 14-18. [En línea]. Disponible en: <[www.directivosconstruccion.com](http://www.directivosconstruccion.com)>. [Consulta: el 8 de noviembre de 2014].

<sup>31</sup> Aquí remitimos de nuevo a Cirlot quien explica el significado de la verticalidad como en esencia un impulso de espiritualidad, por la similitud entre el impulso vertical y lo espacial y moral. Cirlot a su vez cita a Bachelard quien expone: “No es posible prescindir del eje vertical para expresar valores morales”. CIRLOT: *op. cit.*, p. 462. En *Lo sagrado y lo profano*, Mircea Eliade relaciona el concepto de la verticalidad en las cosmologías arcaicas con el *Axis mundi*, el poste sagrado o cósmico que permitía relacionarse con el Cielo. Vid. ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós, D.L., 2005.

<sup>32</sup> CALATRAVA, Santiago, citado en ROCA GARCÍA: *op. cit.*, p. 16. A pesar de esa afirmación, Calatrava había inaugurado un obelisco cinético similar en el campus del Technion Institute of Technology en Haifa, Israel, el 2 de junio de 2009. Es decir, pocos meses antes de la inauguración oficial del *Obelisco de la Caja* en diciembre de ese mismo año. [En línea]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=T49yBe7gGE8#t=49>>. [Consulta: 31 de diciembre de 2014].

<sup>33</sup> “La obra de Calatrava está formada por un fuste metálico de 93 metros de altura, a cuyo diámetro se fijarán 462 laminas de bronce, que estarán revestidas de 135.000 láminas de pan de oro.” ROCA GARCÍA: *op. cit.*, p. 17.

<sup>34</sup> Vid. Apéndice 4: Entrevistas publicadas a artistas: CALATRAVA, Santiago.

y autoridad<sup>35</sup>. Si el *Obelisco* de Calatrava ha acabado erigiéndose en un símbolo de falocentrismo ha sido de manera involuntaria y sin el espíritu irónico que muestran otros artistas contemporáneos cuando se enfrentan a un tema similar<sup>36</sup>. Pero otros creadores se han ocupado de llenar ese vacío: Pierre Valls (Pierrelatte, Francia, 1977) realizó una acción subversiva en febrero de 2008 que consistía en ofrecer gratuitamente falos masculinos dorados al pie del obelisco en la Plaza de Castilla a modo de *souvenirs* para los turistas y viandantes. *Souvenirs* —ese era el título de las obras— causó gran expectación entre el público, quienes, junto al falo dorado, recibían una hoja explicativa sobre la acción<sup>37</sup>. Además de actuar de espejo irónico del *Obelisco* en cuanto a la forma fálica y todo lo que esta representa, el artista se encargaba de sacar a la luz todos aquellos aspectos políticos, económicos e ideológicos que están connotados cuando sitúa esos objetos —*ex votos* los denomina Valls— sobre una manta en el suelo, referencia implícita al tráfico ilegal de objetos [Fig. 13]. Pero como Valls no pretende venderlos, sino regalarlos, esta acción permite preguntarnos qué tipo de regalo se hace en nombre del arte y del patrimonio —los mini-penes de Valls, el gran falo de Calatrava— y qué es legítimo y qué no lo es en el ámbito de la cultura<sup>38</sup>.

Regalar oro forma parte de una larga tradición con la intención de crear alianzas duraderas. El *Obelisco de la Caja*, inaugurado en Navidad de 2009, fue presentado como un regalo de Caja Madrid a la ciudad de Madrid. ¿Ha conseguido el *Obelisco* crear una alianza duradera entre los madrileños y el benefactor? En una encuesta realizada entre madrileños y extranjeros viviendo en Madrid la percepción era predominantemente negativa. Algunos criticaban el costosísimo mantenimiento del monumento; otros confesaban desconcierto y, en la mayoría de los casos, rechazo<sup>39</sup>. El artista Pierre Valls llevó a cabo una encuesta similar. Unas semanas previas a su acción indagó las opiniones de los vecinos con un cuestionario; las críticas que recibió el monumento en 2009 estaban en la misma línea que las que vertieron los entrevistados en 2014: “Derroche, muestra de poder, soberbia,

<sup>35</sup> Un vínculo al que hacíamos mención en el capítulo III cuando nos referíamos a los restos encontrados en Varna por tratarse de un ejemplo muy temprano de asociación del oro con la autoridad, la jerarquía y el poder masculino. Vid. GOUX, Jean-Joseph. “Figurative Standards: Gold and the Phallus” en: *Mississippi Review*, Vol. 17, nº 1/2, 1989. pp. 85-96 y p. 135 de este texto.

<sup>36</sup> En otro proyecto no realizado el estadounidense Chris Burden titulaba —aquí sin disimulos— *Sex Tower* (1986) una construcción en metal, hormigón y con la punta cubierta de una lámina de oro.

<sup>37</sup> Se formó una considerable cola y el interés del público era manifiesto. Ese público estaba formado por personas de diversas clases sociales, además de jóvenes, mayores, adultos. En palabras del artista: “El espectador, a su vez, estaba muy emocionado con la idea de tener su propio *Souvenir* (ex voto)”. VALLS, Pierre. Comunicación personal inédita con la autora el 2/1/2015.

<sup>38</sup> Vid. Apéndice 5. *Escritos de artistas*: VALLS, Pierre.

<sup>39</sup> En una encuesta a un grupo de treinta personas realizada entre el 27/11/2015 y el 15/12/2014 las opiniones son predominantemente negativas. Como ejemplo, la opinión de Mara Sánchez Llorens, arquitecta e investigadora: “Un derroche, un icono de la crisis arquitectónica que ha habido en los últimos años y un manifiesto de lo que no debe ser la arquitectura”.

lujuria y ostentosis —refiriéndose al color dorado y al tamaño, de mal gusto para muchos—, corrupción”<sup>40</sup>.

Sin embargo, las intenciones de Calatrava eran otras: “He querido crear una obra del siglo XXI, con referencias no solo al siglo XX, sino también ancestrales”. En concreto, el arquitecto valenciano se inspiró en las formas arcaicas de Constantin Brancusi (Hobita, Rumanía, 1876 - París, Francia, 1957) de la *Columna sin fin*, una altísima columna ubicada en el conjunto de Tîrgu-Jiu de Rumanía erigida en memoria de los caídos defendiendo la ciudad contra el ejército alemán durante la Primera Guerra Mundial. *Columna sin fin* está formada por quince módulos completos y dos incompletos, simbolizando de esa manera lo indefinido, lo infinito y lo no completo [Fig. 14]. El empuje de la verticalidad subraya la idea de la ascensión de las almas de los soldados al igual que el acabado del monumento formado por una capa de amarillo-dorado muy puro, que fue supervisado por el propio artista. Sin duda, la intención de Brancusi era emular el oro, y si no lo empleó —a diferencia del *Obelisco* de Calatrava— fue por su alto coste. Las discrepancias entre el *Obelisco* de Calatrava y la *Columna sin fin* no acaban ahí: si en uno el color dorado —pero sin presencia de oro— simboliza elementos espirituales (incluso morales), en el *Obelisco* de Calatrava el oro parece mostrar la faceta más pecuniaria. Entonces nos podríamos preguntar: ¿es el *Obelisco de la Caja* un monumento al dinero? ¿O al poder masculino? Solo podemos constatar lo que no es: la ausencia de movimiento lo convierte en un monumento fallido marcado por la ausencia de significado.

Si Caja Madrid celebraba 300 años de su fundación con un obelisco recubierto de oro delante de las torres Kio, escenario del poder financiero en Madrid, treinta y nueve años antes Jean Tinguely (Friburgo, Suiza, 1925 - Berna, Suiza, 1991) conmemoraba el décimo aniversario de la fundación del grupo de artistas Nouveaux Réalistes con *La Vittoria*, un monumento situado delante de la catedral de Milán. Ambas son conmemoraciones dispares; sin embargo, como demostraremos más adelante, comparten más de un punto en común. Cuando se destapó la cortina que cubría *La Vittoria* el sábado 28 de noviembre de 1970 a las 21:45 de la noche se descubrió un gran falo de oro. A la sorpresa visual se unió la cacofonía producida por el sonido de *O sole mio* mientras contemporáneamente se escuchaba el ruido de los petardos y se iniciaba un fuego desde el propio monumento. Durante media hora el falo se quemó hasta consumirse ante un público de unas 8.000 personas —casi todas congregadas allí expresamente para la ocasión—entre una mezcla de incertidumbre, hilaridad y ridículo [Fig. 15].

En *La Vittoria*, Tinguely se burla de los símbolos del patriarcado y del falocentrismo que han dominado la cultura occidental, ridiculizando la escenografía del poder y la masculinidad de los monumentos históricos tradicionales. En lugar de un monumento heroico, *la Vittoria* se alza como un monumento efímero y autodestructivo, en el que sustituye el oro —símbolo de la eternidad— por purpurina. En nuestra opinión el ridículo de la destrucción de *La Vittoria* se repite en el *Obelisco de la Caja* pero lamentablemente sin la auto-parodia que muestra Tinguely. Y si la autodestrucción del falo-monumento fue fruto de una planificación cuidadosamente

<sup>40</sup> VALLS, Pierre. Comunicación personal inédita con la autora el 2/1/2015.



orquestrada por Tinguely, el monumento-falo de Calatrava sería el producto involuntario de la transformación de una escultura cinética en una estática<sup>41</sup>. Así, el *Obelisco de la Caja*, proyectado con materiales eternos, ha sido víctima de la obsolescencia programada; tres meses después de su inauguración quedó una obra trunca; un palo más —o un falo más— en la ciudad. Y la síntesis de dualidades que el autor imaginó —masculina-femenina, movimiento-estatismo— quedaron anuladas desde el momento en que el motor hidráulico dejó de funcionar.

En el cuento *El príncipe feliz* (1888) Oscar Wilde traza una bella metáfora sobre la compasión desinteresada por encima del sacrificio utilitario; en él la estatua adornada de oro y piedras preciosas tenía la función de proporcionar placer estético a los ciudadanos y de servir de ejemplo moralizante<sup>42</sup>. Que acabase como chatarra fue consecuencia de su envejecimiento; así lo expresó el profesor de estética de la universidad en el cuento: “¡Al no ser ya bello, de nada sirve!”<sup>43</sup>. En la hipótesis de que el monumento de Calatrava acabase compartiendo el destino de la estatua del príncipe feliz, en cuyo caso se diría de él: “¡Al no ser ya dinámico, de nada sirve!”.

## VI. 2. LA DESUBLIMACIÓN DEL ARTE (O LA DEVALUACIÓN DEL ORO)

Como reacción y antítesis a los valores más consolidados del oro —la perfección, la pureza, y la belleza— algunos artistas van a cuestionar estas categorías presentando el oro en contextos y formas relacionadas con lo excremental, lo entrópico y lo desechable. Entre 1952 y 1956 Robert Rauschenberg (Port Arthur, EEUU, 1925 - Captiva Island, EEUU, 2008) creó una serie de obras que retaban la jerarquía tradicional de los materiales artísticos. Los *Dirt Paintings* y los *Gold Paintings* compartían el mismo procedimiento: un collage de materiales diversos recogidos en unas cajas cuadradas de madera; pero mientras que los *Dirt Paintings* contenían suciedad y moho, en los *Gold Paintings* asomaba el pan de oro y el pan de plata

<sup>41</sup> Según la información publicada en prensa, en 2010 se puso en marcha durante ochenta y dos días; en 2011 cuarenta y cinco; en 2012 dos días, Nochevieja y Año Nuevo. SEVILLANO G. Elena, “El jarrón chino de Calatrava”, *El País*, 18 de febrero de 2012. [En línea]. Disponible en: <[http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/02/18/madrid/1329586233\\_973127.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/02/18/madrid/1329586233_973127.html)>. [Consulta: 23 de diciembre de 2014].

La autora se ha puesto en contacto con el Área de las Artes del Ayuntamiento de Madrid y la contestación por parte de Conchi Heras de las Heras, Oficina Auxiliar, D.G. Patrimonio Cultural y Calidad del Paisaje Urbano, en comunicación personal el día 26/12/2014 es la siguiente: “Se trata de un elemento de ingeniería extraordinariamente complejo con gran número de motores hidráulicos para el movimiento de las lamas que se viene manteniendo como elemento estático ya que la puesta en marcha de los mecanismos que proporcionan movimiento a las lamas requiere unos enormes costes, cuyo mantenimiento en la actualidad es imposible realizar debido a los criterios de contención del gasto municipal y al imprescindible orden de prioridad de las necesidades de mantenimiento y conservación de los más de 1.700 elementos conmemorativos históricos y artísticos que existen en la ciudad de Madrid”.

<sup>42</sup> GRISWOLD, Jerome. “Sacrifice and Mercy in Wilde’s ‘The Happy Prince’” en: *Children’s Literature*, Vol. 3, 1974, pp. 103-106. [En línea]. Disponible en: <<http://muse.jhu.edu/journals/chl/summary/v003/3.griswold.html>>. [Consulta: 10 de octubre de 2014].

<sup>43</sup> WILDE, Oscar. *The Happy Prince* (1888). “As he is no longer beautiful, he is no longer useful”, s/p. [En línea]. Disponible en: <<http://pinkmonkey.com/dl/library1/happy.pdf>>. [Consulta: 10 de octubre de 2014].

entre periódicos y papeles [Figs. 16 y 17]. Así, con un claro afán experimental, Rauschenberg investigó las posibilidades cualitativas de los materiales, explicándolo de la siguiente forma:

Realicé una pintura con papel higiénico, después lo dupliqué con pan de oro. Lo estudié atentamente y no encontré ventajas en ninguno: lo que uno decía, el otro parecía ser igual de expresivo. Me di cuenta entonces que ese era un problema de los otros, pero no mío<sup>44</sup>.

El artista parece preguntarse —y preguntarnos— en qué consiste la cosa artística: el concepto o la preciosidad del material. Responde Schloen que si atendemos a las obras pertenecientes a esta serie que aún se conservan —diez *Gold Paintings* frente a un único *Dirt Paintings*— la jerarquía de los materiales sigue vigente en la apreciación del público y de los compradores<sup>45</sup>. Pero cuando Rauschenberg inició este experimento, su objetivo era precisamente explorar las propiedades expresivas de la materia, de ahí su voluntad de mermar la morfología del material, especialmente su capacidad reflectante. En la democratización del oro de Rauschenberg podríamos reconocer la mirada despreciada de los estadounidenses, cuya apertura hacia lo novedoso les permite no encorsetarse en los valores heredados<sup>46</sup>. El artista tejano estaba atacando esas nociones preconcebidas sobre lo que merece y lo que no merece atención; unas categorías que se convierten en obstáculos para conseguir alcanzar una relación sincera con el mundo en el que vivimos—afirmaba Rauschenberg—<sup>47</sup>. A diferencia de la generación de los “action-painters” que creaban partiendo de la subjetividad y el automatismo, Rauschenberg se alejaba voluntariamente de los arquetipos jungianos, atento ahora al espectador esperando que sea él quien completase la obra<sup>48</sup>. Se distanciaba así de las asociaciones fáciles y de lo tópico, evitando los significados prejuizados. En palabras del artista:

Intento mantenerme con los ojos abiertos. Si veo cualquier relación subconsciente superficial [con la] que estoy familiarizado —clichés de asociaciones— cambio de cuadro. Siempre tengo una buena razón para sacar algo, pero nunca tengo una para meter algo dentro. No quiero —porque eso significa que el cuadro está siendo pintado predigerido<sup>49</sup>. Si trabajas con las cualidades conocidas —haciendo juegos de palabra o tratando simbólicamente con tu material— estás acortando la vida de la obra. Ya está llevando la vida de otro en lugar de su propia vida<sup>50</sup>.

<sup>44</sup> Traducción de la autora. Vid. Apéndice 4. Entrevistas publicadas a artistas: RAUSCHENBERG, Robert.

<sup>45</sup> SCHLOEN: *op. cit.*, p. 184.

<sup>46</sup> SECKLER, Dorothy Gees. “The Artist Speaks: Robert Rauschenberg” en: *Art in America*, 1967, pp. 73-85, p. 81.

<sup>47</sup> (Traducción de la autora). Vid. Apéndice 4. Entrevistas publicadas a artistas: RAUSCHENBERG, Robert.

<sup>48</sup> La interpretación de las obras acepta una polisemia que tiene en cuenta la interacción entre autor-lector, o, en este caso artista-espectador, una novedad sobre la que teorizará Umberto Eco en *Opera Aperta* en 1962.

<sup>49</sup> (Traducción de la autora). Vid. Apéndice 4. Entrevistas publicadas a artistas: RAUSCHENBERG, Robert.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

Además del pan de oro y del pan de plata, los *Gold Paintings* contienen papel de periódico y papel higiénico; la presencia de estas materias desechables ha sido analizada por parte de la crítica desde posturas lacanianas. En su artículo sobre la desublimación en el arte, Wajcman veía en los cuadros de Rauschenberg la ecuación freudiana oro=basura<sup>51</sup>. Según Wajcman, el brillo del metal precioso atrae y convierte a la mierda en algo bello y atractivo. Escribe: “Los *Gold Paintings* ofrecen una topología burguesa del fetiche burgués: debajo del oro, la mierda”<sup>52</sup>. O como decía Lacan: bajo la belleza, el horror. Una postura similar definen de Yve-Alain Bois, quien incluyó a los *Gold Paintings* en la categoría de baja materialidad recordando la célebre frase citada por Freud: “Dirt is matter in the wrong place”<sup>53</sup>.

“Cuando hayamos triunfado a escala mundial, con el oro construiremos letrinas públicas en las calles de algunas de las más importantes ciudades del mundo”<sup>54</sup>. Casi cuatrocientos años antes que Lenin declarase esas intenciones, Tomás Moro en su obra *Utopía* escribía censurando la inutilidad del metal precioso e imaginando una sociedad donde los orinales fuesen dorados<sup>55</sup>. Precisamente esa utopía acaba materializándose en *Fountain (after Marcel Duchamp: A.P.)* (1992) de Sherrie Levine (Hazleton, EEUU, 1947) y en *The Temple of the Golden Piss* (2005) de Terence Koh (Beijing, China, 1977) [Figs. 18 y 19]. Si bien la obra de Levine es de bronce dorado, en la instalación de Terence Koh encontramos pan de oro fino recubriendo un baño público ahora convertido en un templo de placeres corporales<sup>56</sup>. Las paredes doradas por el artista presentan una superficie erosionada, arañada y maltratada, muy alejadas del acabado liso y bruñido que asociamos con la perfección del oro.

Otro artista que maltrata las superficies es Rudolf Stingel (Merano, Italia, 1956). El artista italiano afincado en Estados Unidos se rebela ante la noción del arte y su estatus sacrosanto. Desmontando el concepto del artista-visionario, integra el azar e invita a los espectadores a colaborar en el proceso creativo, dibujando *graffitis* en sus obras. Las incisiones y manchas sobre la superficie rompen la mística del monocromo y, con ello, la utopía de las vanguardias clásicas. Se apropia de varios recursos asociados a los conceptos absolutos de las utopías modernas —como es el formato cuadrado y el monocromo— pero trastoca irónicamente el mensaje a través del tratamiento superficial [Fig. 20]. La superficie agredida crea unas texturas que consiguen excitar nuestra percepción visual e introduce el cambio

<sup>51</sup> WAJCMAN, Gérard. “Desublimation: An Art of What Falls” en: *Lacanian Ink*, n° 29, Primavera 2007.

<sup>52</sup> “(...) la sublimación del excremento desodorizado en lingotes —afirma el Wajcman— el brillo precioso que viene a magnificar la mierda, hacerla bella y deseable.” *Ibid.* (Traducción de la autora).

<sup>53</sup> BOIS, Yve-Alain. “Le valeur d’usage de l’informe” en: *L’informe. Mode d’emploi*. [Cat. Exp.] BOIS, Y.A. y KRAUSS, R. (eds.). París: Centre National d’art et culture, 1996.

<sup>54</sup> SÉDILLOT, René. *Historia del oro*. Barcelona: Bruguera, 1975, p. 431.

<sup>55</sup> “Marvel much to hear, that gold, in itself so useless, should be everywhere so much sought, that even men, for whom it was made, and by them hath its value, should be less esteemed, while their chamberpots and close-stools are made of gold and silver... And thus they take care, by all possible means, to render gold and silver of no esteem.” MORE, Tomás. *A most pleasant, fruitful, and witty work of the best state of public weal, and of the new isle called Utopia* [Texto impreso] / escrito en latín por Thomas More y traducido al inglés por Raphe Robinson A. D. 1551 ; vol. I [-II] p. 25.

<sup>56</sup> LEMAIRE, Gérard-Georges. *op. cit.*, p. 139. El artista propone “vivir una experiencia mística explorando la relación entre liberación e iluminación, religión y sensualidad”.

orgánico en un material intrínsecamente estable, al igual que antes hiciera Rauschenberg en la serie *Gold Paintings*.

### VI. 3. LA ESTÉTICA DEL ARTIFICIO

#### El oro extravagante de Terence Koh

En Terence Koh se invierten los atributos estéticos asociados al oro como la belleza, el valor y el gusto; su obra abiertamente homosexual entraría en el ámbito de lo *Queer*. Sin embargo, para el presente estudio nosotros tomamos la definición elaborada por Susan Sontag en su ensayo “On Camp” (1964) por su especial sensibilidad hacia la estética del artificio<sup>57</sup>. Entre los cuarenta y seis puntos que establece Sontag para explicar el *camp* muchos son los elementos aplicables a la obra de Koh: el énfasis en la superficie, en la textura y en lo sensual; el predominio del estilo por encima del contenido, la androginia, la teatralidad y la mascarada; el gusto *outsider*, desmesurado, junto con el amor por lo extravagante y por lo anti-natural; lo artificial unido a una dosis de perversión y esoterismo. Por último, los sentimientos de revulsión y atracción que su obra provocan en el espectador se enmarcan en lo inefable del gusto *camp*. Las exposiciones del artista no han dejado indiferente ni a la crítica, ni al público<sup>58</sup>.

Si encontramos un elemento *camp* en la obra de Koh es esa combinación entre artificialidad, exageración y banalidad donde la presencia del oro —siempre oro auténtico— es a menudo el elemento “forzado”, ostentoso y exagerado que delimita entre el *kitsch* y el *camp*. En la denostada exposición *Terence Koh Captain Buddha* en el Schirn Kunstalle de Frankfurt (2008) —bajo el pretexto de la novela de *Moby Dick* de Melville— Terence Koh aparecía en unas fotos tocado con un sombrero de capitán dorado posando en los escenarios más variados: en una cama de un hotel de lujo desnudo, en un jardín zen, delante de una limusina... [Fig. 21]. Lo vulgar de las imágenes deviene un *camp* provocador por la presencia del pan de oro fino aplicado parcialmente sobre la fotografía, creando así ese glamour ridículo

<sup>57</sup> SONTAG, Susan. “On Camp” en: *Against Interpretation and other essays*. Nueva York: Delta Book, 1978, pp. 275-292.

<sup>58</sup> Cuando el artista chino-canadiense presentó la instalación *Terence Koh Captain Buddha* en el Schirn Kunstalle de Frankfurt en 2008 los periódicos alemanes alzaron la voz al unísono para criticarla; *kitsch* fue el término más empleado. “*Captain Buddha* es la tontería más grande que nos han concedido en mucho tiempo” (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*); “*Captain Buddha* no es más que un escenario *kitsch* y una porquería”; “Nadie volverá a escribir sobre Koh” declaró SZ. La irritación que provocó no se limitó a los *feuilletons* alemanes; un crítico del *Village Voice* de Nueva York declaraba: “Me muero de ganas de destrozar a Terence Koh” mientras que Michel Kimmelman del *New York Times*, le reprochaba que en su primera exposición individual en el Whitney la cegadora instalación de luz no fuese más que un atilugio vacío e irritante. KIMMELMAN, Michael en “Brimming From a Ray of Light, the Glare of Elusiveness”, *New York Times*, 10 de febrero de 2007. [En línea]. Disponible en: <[http://www.nytimes.com/2007/02/10/arts/design/10koh.html?\\_r=0&pagewanted=all](http://www.nytimes.com/2007/02/10/arts/design/10koh.html?_r=0&pagewanted=all)>. [Consulta: 13 de noviembre de 2014]. Quien escribe estas líneas tuvo la oportunidad de visitar la exposición del MUSAC, *A Love For Eternity* en 2008 y ARCO 2011, pudiendo ver directamente su obra.

que Koh tanto admiraba en Andy Warhol (Pittsburg, EEUU, 1928-Nueva York, EEUU, 1987)<sup>59</sup>. Quizá la animadversión que produce Koh tenga que ver con la desmesurada proyección de su ego como artista<sup>60</sup>. En la instalación de Frankfurt dominaba el espacio un Buda de bronce dorado sentado en posición de loto sobre una caja rectangular similar a un ataúd [Fig. 22]. En el monje ascético, de cuerpo delgado y consumido, reconocemos la figura del artista. Pero además Koh se autorretrata como un Buda mudo, pues los brazos están abruptamente cortados, cercenando el lenguaje corporal tradicional del santo y trastocando la perfección del bronce dorado. La belleza imperfecta es una constante en su obra; lo imperfecto como lo no completado, de manera que bien podríamos aducir que se encuentra a caballo entre la desublimación de la categoría anterior y el artificio de la presente categoría.

En Koh a menudo el oro y su simbolismo son los protagonistas aunque de forma sote-rada. Para Martina Weinhart, comisaria de *Captain Buddha*, el oro era la fuerza sobre la que pivotaba la instalación; apenas visible bajo el manto de pintura blanca que cubría todos los objetos, el oro estaba presente en el bronce dorado y, oculto a los espectadores, en la forma de dos monedas perforadas. A menudo comparado con Byars, las diferencias entre ambos son, sin embargo, notables. Como aduce Weinhart, mientras en Byars el camino del oro lleva a la muerte; en Koh, lleva al dinero. La comisaria propone asimismo entender lo feo, lo fragmentado y lo escatológico desde la perspectiva de Bataille; el misticismo de Terence Koh enlazaría entonces con las metáforas de Bataille, según las cuales la transcendencia del ser se consigue por medio del tabú y su transgresión<sup>61</sup>.

Sin embargo, estas interpretaciones no casan bien con los comentarios del propio artista. En una entrevista concedida a Hans Ulrich Obrist (2008) el artista no solo niega el misticismo y la supuesta religiosidad de sus acciones —“No soy religioso ni espiritual, seguramente soy sensual”—, sino que admite la banalidad del arte como mercancía que se da en las ferias —“Por eso odio tanto las ferias de arte y vender, coño, porque mis obras se ven separadas de lo demás. Hago *performances* secretas”— para a continuación declarar irreverentemente —“Sí, me gustan las ferias de arte, porque me gusta el dinero. Adoro el dinero”<sup>62</sup>—. Koh y sus estudiadas contradicciones reúnen los ingredientes perfectos para

<sup>59</sup> Koh expresa a menudo su admiración por Warhol: “Warhol is my favorite artist because of glamour. There’s this amazing thing when you go somewhere and the public adores you. I just like glamour. I like being noticed almost like a celebrity. Since Warhol, there hasn’t been an artist who completely embodies this idea of ridiculous glamour.” KOH, Terence entrevistado por OBRIST, Hans Ulrich. *TERENCE KOH. 1980-2008: Love for Eternity*. [Cat. Exp.] León: MUSAC; Hatje Cantz, 2009, p. 110.

<sup>60</sup> “Creo que los artistas, en ese sentido, somos genéticamente superiores. No es que seamos mejores que la mayor parte de la sociedad, sino que experimentamos esos procesos que constituyen puntos de energía en la sociedad, que se salen de lo normal. Cuando te sales de lo normal puedes ser un genio. Al final, mi conclusión es que no puedes desperdiciar lo que se te ha dado genéticamente al nacer. Eres consciente de ese don y no puedes desaprovecharlo. No porque vaya a mejorar la sociedad o porque tengas una responsabilidad con la especie humana; simplemente, tienes que aprovecharlo, por egoísmo.” KOH, Terence. Entrevista con OBRIST: *op. cit.*, p. 99.

<sup>61</sup> WEINHART, Martina. “CAPTAIN BUDDAH - A White Room with Dark Sides” en: *Terence Koh. CAPTAIN BUDDAH*. [Cat. Exp.]. Manchester: Cornerhouse Publications, 2008, p. 101.

<sup>62</sup> OBRIST: *op. cit.*, p. 102.

convertirle en el nuevo *enfant terrible* del mercado del arte, como se puso de manifiesto en la anécdota recogida por Don Thomson en su libro *El tiburón de 12 millones de dólares* (2009):

En la excitación de los primeros diez minutos de la noche de la inauguración de la feria de arte de Basilea de 2006, un acaudalado minorista de reformas de viviendas de Manchester llamado Frank Cohen se engarzó en una guerra de pujas con Charles Saatchi y Bernard Arnault por una escultura de Terence Koh. La obra de Koh atrajo la atención del público cuando Saatchi prometió presentarla en un lugar destacado en *USA Today*. La instalación de Koh consistía en una serie de cajas de cristal que contenían moldes de bronce de excrementos humanos recubiertos de oro de 24 quilates. Arnault manifestó su deseo de adquirirla, y Saatchi mejoró su puja, después Cohen elevó la suya a 68.000 libras y ganó. Javier Peres, el marchante norteamericano que la vendió, dijo que la escultura constituía una manifestación de anticonsumismo<sup>63</sup>.

Este relato es un testimonio de la acogida de Koh entre los coleccionistas, siempre ávidos de nuevos valores en los que invertir. Y es en esos coleccionistas en los que se apoya el historiador del arte británico Norman Rosenthal para defender a Koh frente a las críticas —muy viscerales— vertidas sobre el artista por parte de los *feuilletons* alemanes. Rosenthal alaba la belleza excepcional que percibió en esa misma muestra de *Captain Buddha* y escribe:

Coleccionistas importantes como Charles Saatchi inevitablemente tienen una perspectiva más global frente a los críticos de arte cuyas posiciones negativas tienen un impacto muy limitado ante el verdadero desarrollo del mundo del arte. (...) La obra de Terence Koh muestra un ejemplo extraordinario de la belleza del ahora, que a su manera es tan frágil como la rosa roja de Beuys, ese célebre símbolo de una era ya pasada de sensibilización erótica, artística y política. (...) Por esta razón, el arte sirve para acoger líderes-chamanes. Estoy convencido de que Terence Koh es uno de ellos. El hecho que canaliza estéticas de shock, transgresión dirigida y sexualidad inherente solo puede considerarse una ventaja<sup>64</sup>.

<sup>63</sup> THOMSON, Don. *El tiburón de 12 millones de dólares*. Barcelona: Editorial Ariel, 2009, p. 205.

<sup>64</sup> "Important collectors like Charles Saatchi almost inevitably have more global perspective than art critics who's negative positions against the true development of the art world have very limited impact." (...) "Contrarily, the work from Terence Koh shows an extraordinary example of the beauty of now, that in its own way is as fragile as the red rose from Beuys, that famous symbol of the bygone era of artistic, political and erotic awareness. Good art comes from art and transformable cultural raids have existed since human thought. Art has a wonderful gift: to again and again regenerate itself from within. To this end, art serves to foster shaman-like leaders. I am convinced that Terence Koh is one of these. The fact that he channels aesthetics of shock, targeted transgression and inherent sexuality can only be considered a bonus." ROSENTHAL, Norman. [En línea]. Disponible en: <<http://www.peres-projects.com/press-kit/TK-FAZ-rosenthal-response-trans.pdf>>. [Consulta: 10 de noviembre de 2014].

A nuestro parecer, la validez del arte de un artista no se refrenda por los coleccionistas como afirma Rosenthal; son numerosos los ejemplos donde coleccionistas y crítica discrepan, pero nunca como ahora el mercado del arte ha adquirido una influencia tan extensa ni tan determinante. La cita de Rosenthal es solo una muestra más de ello. Por otro lado, donde Rosenthal aprecia una belleza frágil, una “belleza del ahora”, nosotros advertimos una deliberada anti-belleza. Como el propio Rosenthal admite, la transgresión añade un aura a la obra; en la muestra del MUSAC que visitamos, si había orina, semen y otros residuos del artista en algunas obras, tendremos que creerlo —o no—; esa es parte de la estrategia del rumor y del secreto<sup>65</sup>. Cuando el artista es interrogado por el título de la exposición *Love for Eternity* (MUSAC), Koh contesta:

*Love for Eternity*: lo más maravilloso en lo que alguien puede pensar. Se me ocurrió en León, estaba borracho y pensaba en cuál podría ser mi epitafio... El amor es la emoción más fuerte, y la eternidad dura siempre, así que suena como el mensaje de una tarjeta de la marca Hallmark. (...) Y esto es lo último que voy a decir: amor para la eternidad<sup>66</sup>.

Para todos aquellos que conocemos la marca Hallmark, esta está indisolublemente asociada a unos clichés tan banales como vacíos de contenido. Podríamos encontrar algunos puntos en común entre el arte de Koh y la marca Hallmark: su materia prima son los clichés, a diferencia de Rauschenberg. Y aunque se inserte en ese arte posmoderno, heredero de la mascarada y la ironía warholiana, juega con el papel de artista-chamán.

Precisamente por el papel de chamán que asume Koh y por su uso del oro, a menudo se han establecido afinidades con James Lee Byars<sup>67</sup>, pero mientras que en Koh se da una exaltación del yo, en Byars su presencia es leve, casi imperceptible. Como ya señaló McEvilly, el oro en Byars sirve como ejercicio de negación del yo, además de una celebración a la muerte; mientras, Koh coquetea con la muerte —de ahí el ataúd en *Captain Buddha*, el epitafio *Love for Eternity*—, y en él el artificio se confunde con el envilecimiento<sup>68</sup>.

<sup>65</sup> En la ficha técnica de *GOD* (2007), los materiales enumerados en técnica mixta son: doce esqueletos humanos, maniquí, molde de yeso del cuerpo del artista, hormigas, madera, cera, telas, azúcar, sake, absenta, cognac, champagne, Eau d'Orange Vert de Hermès, susurros, semen y orina del artista sobre suelo plástico con restos de una fiesta inaugural: latas, colillas, manchas, etc. Dimensiones variables. Cortesía Colección Olbricht. Nota de prensa del MUSAC.

<sup>66</sup> KOH, Terence entrevistado por OBRIST: *op. cit.*, p. 131.

<sup>67</sup> Martina Weinhart, comisaria de *Captain Buddha* escribió: “Koh posing in a white suit and his obligatory gold hat is almost like a revenant of James Lee Byars, who employed objects as luxurious as they were enigmatic in an effort to synthesize Eastern practices with his Western contemporaries”. WEINHART: *op. cit.*, p. 93. Asimismo Pérez Rubio, comisario de *A Love for Eternity* enlaza a Koh con “el punto de vista más mágico, alquímico, numerológico, como en Byars”. PEREZ RUBIO: *op. cit.*, p. 14.

<sup>68</sup> Vid. McEVILLEY, Thomas. *Sculpture in the Age of Doubt*, New York: School of Visual Arts; Allworth Press, 1999, pp. 261-272.



## El artificio en James Lee Byars

"SOY UN ARTIFICIALISTA."<sup>69</sup>

JAMES LEE BYARS

La afirmación "Soy un artificialista" de James Lee Byars recogida en el catálogo del IVAM contiene un aspecto del oro que interesa desgranar [Fig. 23]. "Artificialista" es un neologismo que acuña Byars, pero si nos remitimos a la definición de la RAE en "artificio" encontramos: del latín *artificium*, es el arte, primor, ingenio o habilidad con que está hecho algo. La segunda voz contempla el "predominio de la elaboración artística sobre la naturalidad", una definición que creemos agradaría al artista de Detroit.

En las obras de James Lee Byars losoros *parecen* auténticos —y no solo formalmente por la predilección hacia formas geométricas— sino porque el sustrato conceptual sobre la perfección que los sustenta sugiere que *deberían* ser auténticos. Quizá el uso que hace el artista del oro falso podría atribuirse al alto precio del material; sin embargo, esa explicación entra en conflicto con la constatación de que el alma de muchas de sus esculturas es costosa como el mármol o el bronce<sup>70</sup>. Pero si el oro falso en Byars es una constante en su obra, no es un elemento aislado; pocos críticos —excepto la tesis de Gómez Pintado y el experto en Byars, Klaus Ottmann— han dedicado unas líneas a interpretar este hecho. Ottmann construye una interesante teoría cimentada en posturas posmodernas sobre la representación y la sustitución. Para Ottmann, el arte posmoderno emplea el oro para enfatizar el contexto de sacrificio de la *mimesis*, que el arte moderno niega, y revela su carácter fraudulento, el dorado; unos postulados que coinciden en parte con los planteamientos del capítulo <sup>371</sup>. Si en Byars el oro es solo superficial, "ornamental" —sugiere Ottmann— quizá se deba a que durante su estancia en Japón Byars asimiló un concepto del oro asociado a la luz, lo más fugaz e inasible, en su particular síntesis de los conceptos orientales y occidentales. Por otro lado, Gómez Pintado manifiesta su decepción ante la falsedad del oro en Byars; se pregunta: ¿cómo puede ser que estén doradas con oro falso? ¿Y los conceptos perfección, belleza, pureza?<sup>72</sup>. Gómez Pintado podría inclinarse a pensar que quizá no pueda asignar esos significados tradicionales cuando el material imita algo pero no lo es; especialmente porque la diferencia radica en que si bien el reflejo de la luz es similar, el oro falso se oxida, por consiguiente lo que cambia es la cuestión temporal; dicho de otro modo, el oro falso brilla en el aquí y el ahora, pero no en la eternidad. Pero Gómez Pintado opta por considerar que si Byars elige el oro falso es porque no piensa en la futura conservación.

<sup>69</sup> Apéndice 5. Escritos de artistas: BYARS, James Lee.

<sup>70</sup> Por ejemplo, Gómez Pintado especifica cómo muchas de sus esculturas poseen un alma de madera — como en *Is*— de bronce —*The Golden Tower*— o de mármol —*The Figure of Question*—. Vid. GÓMEZ PINTADO: *op. cit.*, p. 253.

<sup>71</sup> OTTMANN, Klaus. "The World according to... Byars, Beuys, Dokoupil" en: *Flash Art*, nº 125, pp. 55, 56. Diciembre 1985-Enero 1986. Vid. Capítulo IV, pp. 148-155.

<sup>72</sup> GÓMEZ PINTADO: *op. cit.*, p. 253.

En cambio, nosotros consideramos que se trata de una decisión deliberada; si Byars opta por un material muy similar al oro es porque busca el engaño: lo que parece que es pero no es; en otras palabras, el *artificio*. Kevin Power llega a conclusiones similares sobre el artista con el concepto de la perfección: “Byars ha construido una experiencia estética enraizada explícitamente en el ideal de la perfección. Como los indios navajos que siempre dejan un punto de imperfección en sus alfombras, sabe que esa es la forma en que debe hacerse para no competir con los dioses”<sup>73</sup>. La imperfección en las formas perfectas en Byars reside en el oro falso. Bajo esta perspectiva, cuando el oro falso de Byars invoca la pureza, la inalterabilidad, la belleza platónica, la perfección, la eternidad, la vida eterna, la espiritualidad o lo absoluto, en cierta manera la falsedad del oro acabaría invalidándolos. Siguiendo el método contrario al minimalismo, la obra de Byars estaría tan llena de significados tradicionales que terminaría por anularlos. El oro falso, dotado del mismo brillo y reflejo que el auténtico, engaña fácilmente al ojo, que no puede percibir esa falsedad. Así, el reflejo del metal precioso funciona de forma especular para proyectar nuestras expectativas y nuestras creencias sobre este material. Por ello, en la obra de Byars las interpretaciones son tan variadas; para unos, el oro sería símbolo de una espiritualidad oriental (McEvilly); para otros, una espiritualidad occidental y cristiana, incluso medieval (Gómez Pintado); para unos terceros, mostraría una levedad posmoderna (Ribettes, Kevin Power, Ottmann); aún otros lo consideran un farsante y un peso ligero, incluso *kitsch* (Groot)<sup>74</sup>. Por último, el historiador del arte español Ángel González no se deja ofuscar por las hermosas formas de los refulgentes oros; en “Fiat Opus, Pereat Mundus” argumenta que realmente Byars no dice nada nuevo. Su mensaje es un bello artificio; y la perfección que invoca es la ausencia de perfección. “El mensaje secreto es que no hay mensaje, sino que es todo un artificio, un bello artificio.” El propio Byars lo admite: “El oro es irrepresentable; una metáfora de lo invisible”<sup>75</sup>.

### El artificio con humor: del oro falso a la falsedad del oro

En James Lee Byars la sensibilidad *kitsch* se acentúa más en algunas obras que en otras, manifestándose una fluidez de registros que permiten que algo poético pueda en otro contexto devenir *kitsch*. Algunas voces críticas se han alzado para tachar a Byars en clave posmoderna; por ejemplo, Paul Groot rechaza las interpretaciones espirituales asignadas a Byars por McEvilly y le aproxima a la ironía banal de Warhol. La levedad de Byars se percibe entonces como superficial, con el toque humorístico y vulgar de un charlatán de feria trajeado en

<sup>73</sup> POWER: “Representar lo imperfecto”, *op. cit.*, p. 106.

<sup>74</sup> McEVILLY: *op. cit.*; GÓMEZ PINTADO: *op. cit.*, RIBETTES, J.H. *James Lee Byars: The Monument to Language, The Diamond Floor*. [Exp. Cat.]. París: Fond. Cartier, 1995; OTTMANN: *op. cit.*; GROOT, Paul. “James Lee Byars Exhibition at the Stedelijk Van Abbemuseum in Eindhoven” en: *Flash Art*, n° 115, Enero 1984, pp. 40-41.

<sup>75</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*. GARCÍA, Miguel Ángel, (ed.) Museo de Bellas Artes de Bilbao, MNCARS, 2000, p. 392. Ángel González se refiere aquí a la máxima de Byars: “Gold is the color from nowhere” que aparece en varios catálogos, entre ellos, el de la exposición *The Palace of Good Luck*. FUSCHS, Rudi; GAGHNANG, Johannes; MUNDICI, Cristina. Turín: Castello di Rivoli, Museo d’arte contemporanea, 1989.

oro falso. No solo en sus *performances* encuentra Groot banalidad; los cuadrados dorados, las esferas de lava roja o las varitas doradas de Byars presentados como la materialización de un sistema filosófico son para Groot nada más que la manifestación del artificio y de un vocabulario personal; por tanto, una vacía autorreferencialidad. Otros críticos, como Peter Eleey, aluden a la pérdida del aura. Así, en la instalación de *The Death of James Lee Byars* (1994) —sin la presencia del artista una vez fallecido—, la re-instalación de esta pieza pasa de lo poético a lo *kitsch* [Fig. 24].

Además, en James Lee Byars percibimos otra cara del artificio, aquella que se alía con la levedad y con el humor cuando se coloca un traje dorado al estilo Elvis Prestley. Entonces Byars —al igual que hará Andy con la célebre *Gold Marilyn Monroe*— no se molesta en disimular la falsedad porque elige el sustituto barato del oro, el oropel, por sus connotaciones: esa vulgaridad que convierte la belleza en *kitsch*; la levedad de la purpurina y el oropel que aligeran el peso de la tradición; o el humor con el que se burla con delicadeza de la gravedad de la historia. Los fondos de oro —algunos auténticos, otros purpurina— elevan los motivos al altar de los iconos modernos; “son los nuevos santos de la modernidad”<sup>76</sup>. Por eso, en los *Young Boy Dreaming* y *Gold Marilyn Monroe* warholianos advertimos una crítica a la sociedad de consumo [Figs. 25 y 26].

Pero la lista de obras con purpurina es muy larga, y no entra dentro de este estudio dar cuenta de todas ellas, aunque sí tomar nota de las connotaciones que aportan en cuanto a la asociación con el glamour, el espectáculo y el fraude. En general, el significado del oropel, con su aspecto de oro falso sin disimular, puede ser precisamente ese: la falta de significado, la levedad, la superficialidad y la evanescencia. Ciertamente, las exposiciones recientes en torno al oro —*Aurum*, *Goldrush*, *Gold*— han dedicado espacio al oro falso, pero aún queda por escribir la “historia del fraude”, una genealogía del oro falso y, lo que resultaría aún más interesante, las interpretaciones culturales que ese oro falso suscitan. Porque detrás del dicho popular “no es oro todo lo que reluce” se esconden las sospechas del fraude y la falsedad.

Pero incluso cuando el oro no es falso, sino auténtico, ¿qué es verdadero y qué auténtico en una superficie con pan de oro? Cuando la joven artista Sarah van Sonsbeeck se planteó la falsedad del dicho holandés “hablar es de plata pero el silencio es de oro”, tomó la decisión de experimentar con el oro, ese material tan noble [Fig. 27]. Estas son sus reflexiones:

El pan de oro sobre papel —es bastante difícil de aplicar sobre el papel. Tienes que pegarlo y, debido al adhesivo, el pan de oro se modifica, rompiéndose en pedazos; y los pedazos se sueltan así que ves la mentira; lo que parece dorado es, en realidad, una capa muy, muy fina de un centésimo de un milímetro, casi nada y se lo lleva el viento. Casi no tiene oro. Así que podrías decir que la obra es una mentira, tiene aspecto dora-

<sup>76</sup> Al principio de su carrera Warhol sí utilizó en ocasiones oro auténtico; por ejemplo, en *Golden Boys*, *Golden Shoes* (1957). Zilch se refiere a las obras de Warhol como los nuevos santos de la modernidad. Vid. ZILCH, Harriet. “Golden Times in Contemporary Art” en, *Goldrush*. [Cat. Exp.]. Núremberg: Kunsthalle Núremberg, 2012, p. 23.

do, pero no lo es; también el dicho para mí es una mentira. Bueno, dicen que el silencio es oro pero ¿realmente lo es?<sup>77</sup>

Las críticas de Sonsbeeck se centran en cómo una lámina finísima de oro consigue cambiar completamente la naturaleza, la percepción y la esencia de un objeto; en su escepticismo encontramos que el oro ha trastocado su papel simbólico de Verdad a Falsedad. En ese debate posmoderno sobre la representación, lo falso y las mascaradas, el propio oro, o por lo menos, la aplicación tradicional del pan de oro se alza como la máxima mascarada.

#### VI. 4. NUEVAS METÁFORAS: EROTISMO Y EL CUERPO ENFERMO

El binomio erotismo-oro, presente en la mitología y en los significados culturales de Occidente y de Oriente, es un erotismo fértil, unido a la capacidad fecundadora atribuida al sol. Un ejemplo de la asociación semen-sol-oro se da en la tradición de los Vedas donde la íntima relación entre el oro y el semen proviene de la identificación del esperma con una manifestación de la luz<sup>78</sup>; en Occidente esta misma idea subyace en el mito griego de Zeus cuando visita a Dánae en forma de lluvia fértil de oro que procrea un hijo.

Más cercano a nuestros días, las obras del vienés Gustav Klimt transmiten un erotismo fecundo que en el umbral entre el siglo XIX al XX no estuvo exento de polémica. Las *Danae*, *Judith* o los retratos de las damas de la alta burguesía vienesa exhibían una profusa aplicación de oro que acentuaba el contraste entre la temática tradicional y el tono blasfemo y contestatario que desprendían. El atractivo sensual, casi bárbaro, del oro sugería connotaciones oscuras en torno a Eros, enmarcándose en esa corriente finisecular del decadentismo que acabó fascinado por un nuevo arquetipo femenino: la *femme fatale*. Salomé, Judith o Nana fueron modelos de mujeres en una época de ansiedad sexual aunque siempre a través de los deseos del hombre heterosexual<sup>79</sup>. Más de cien años después no podemos sino mirar con cierta distancia ese desasosiego fruto de una época limitada por unos márgenes sexuales muy estrechos. Durante el siglo XX, el arte —y la sociedad— se ha abierto a la diversidad, redefiniendo las normas, hasta entonces hegemónicas de sexualidad; así, se introduce

<sup>77</sup> (Traducción de la autora). “Also the gold leaf on paper- is quite hard to apply gold leaf on paper. You have to glue it and because of the glue the gold leaf will change, so it breaks into pieces and pieces come off so you see this lie; what looks golden is in fact a very, very thin layer of one hundredth of a millimeter, almost nothing and the wind can take it away. It’s almost no gold. So you could say the work is a lie, it looks golden but it is not, and also the saying to me is a lie. Well, they say silence is golden but is it really?”. Texto completo en *Apéndice 3. Entrevistas a los artistas por la autora*: VAN SONSBEEK, Sarah.

<sup>78</sup> GONDA, Jan. *The Functions and Significance of Gold in the Veda*. Leiden: E.J. Brill, 1991, p. 12.

<sup>79</sup> Bialostocki traza la historia de la simbología de Judith, la heroína del Antiguo Testamento, casta y pura, a su transformación e identificación con una *femme fatale* como Salomé por medio de la asociación de Eros y Tanatos. *Vid.* BIALOSTOCKI, Jan. “Judith: The Story, the Image, and the Symbol. Giorgione’s Painting in the Evolution of the Theme” en: *The Message of Images*. Viena: IRSA, 1988, pp. 113-131.

un cuerpo sexual donde, como afirma Aliaga, “la sexualidad (es) entendida como algo no solo genital, sino que está ligada también al lenguaje, al placer y a los deseos”<sup>80</sup>.

Dedicamos el siguiente subepígrafe a profundizar en unas obras de Roni Horn, Félix González Torres y Dora García que han dado otra vuelta de tuerca a la identificación erotismo-oro<sup>81</sup>. Concebidas durante o inmediatamente después del periodo de homofobia que provocó la pandemia del SIDA durante los años noventa, estas obras dejan entrever los cambios de actitud hacia lo erótico en la sociedad actual. Pero lo que es más interesante para nuestro estudio, contienen nuevas metáforas para el oro: oro-eros-pérdida y oro-enfermedad.

### El sabor del oro: Roni Horn

A principios de los años ochenta, Roni Horn (Nueva York, EEUU, 1955) propuso repensar la materialidad del oro despojándolo de sus fuertes connotaciones simbólicas —tanto mitológicas como económicas— para enfrentarse a él desde la experiencia sensorial. En nuestra opinión su obra *Gold Field* (1980-1982) [Fig. 28] consigue el grado cero del oro. La propia artista explica su proceso creativo, tan cercano al método fenomenológico por el énfasis en la experiencia y la intuición<sup>82</sup>:

En mis piezas de oro [una alfombrilla de oro puro de 4 por 5 pies y del grosor de un pan de oro] quería devolver al oro su forma corpórea. Yo siempre había vivido el oro como un anodino metal amarillo, todavía más adulterado por la abstracción de la mitología. *Quería el sabor del oro*. Quería la experiencia del esplendor, directamente, así que realicé esta obra. Acepté su sensacionalismo, un producto secundario del valor “intrínseco” del oro, como una de las fuerzas que rigen la experiencia de esta obra. Sin embargo, también me interesaba el hecho que el oro también tiene cualidades mundanas (prosaicas), como contestando la gravedad —que no es algo completamente mitológico ni pecuniario—. Cuando cogí la sencilla alfombrilla de oro y la doblé de distintas formas, me encontré

<sup>80</sup> ALIAGA, Juan Vicente. “El largo (y tortuoso) camino de la diversidad. Disidencia sexual en el arte y la cultura del siglo XX” en: *Lecturas para un espectador inquieto*, AZNAR, Yayo; MARTÍNEZ, Pablo (eds.). Madrid: CA2M Centro de Arte 2 de Mayo, 2012, pp. 238-262.

<sup>81</sup> Aquí seguimos la ortografía del nombre de Félix González Torres en español. Nacido en Cuba, criado en Puerto Rico y radicado en Estados Unidos para continuar sus estudios y carrera artística, su nombre fue anglicanizado a Felix Gonzalez-Torres, un ejemplo del proceso de transculturación por el que pasó este artista al emigrar. Gerardo Mosquera incide en este aspecto cuando escribe el *in memoriam* tras la muerte del artista: “As I finish writing this text in Spanish I feel that the accent marks that I have insisted on maintaining in Félix González Torres’ name will disappear with the translation, a hyphen will link his two last names, and it will be like a simile of his work’s reception, as well as its hybridity, all over again”. *Vid.* MOSQUERA, Gerardo. “Remember my Name”, *ARTFORUM INTERNATIONAL*, vol. 34, nº 9, mayo 1996, p. 20. En los textos sobre el artista citados en inglés se sigue la ortografía anglicanizada puesto que esta es, además, la única aceptada por los depositarios del legado del artista.

<sup>82</sup> HORN, Roni. “Sculptures’ Interview” en: *Art in America*, noviembre 1985, p. 120. *Vid.* Apéndice 4. *Entrevistas publicadas a artistas*: HORN, Roni. (Traducción y cursivas de la autora).

con que la luz del día, algo sencillo y corriente, se canalizaba entre los pliegues del oro creando un centelleo intenso y anaranjado. *Esa fue mi primera experiencia con el oro*<sup>83</sup>.

Detengámonos por un momento en esta frase: “Quería el sabor del oro”. Horn está colocando en primer plano la intuición y se permite vivir “su primera experiencia con el oro”, una experiencia mediada por la percepción primaria de los sentidos: la vista, el tacto, el sabor, el gusto y el olfato. ¿Se puede degustar, se puede escuchar el oro? El sabor metálico, el tintineo del frío metal, esas son sensaciones sinestéticas estimuladas por aquellos otros sentidos que Horn consigue describir tan acertadamente en este texto. Porque ante todo está la atracción visual: la primera experiencia que transmite el oro es óptica, por medio del intenso color amarillo que de forma intuitiva —o biológica, diría Gombrich—, cautiva inexorablemente nuestra mirada. Aun así, Horn buscaba que ese primer rasgo, su espectacularidad acabase en segundo término en *Gold Field* y decidió no plegar la alfombra de oro<sup>84</sup> [Fig. 29]. Horn estaba alejándose deliberadamente del mito del oro:

(...) Con *Gold Field* sabía cuando creé la pieza por primera vez que la gente hablaría de su espectacularidad. Pero una cosa es elegir un material que es espectacular en sí mismo —como el oro— y otra muy distinta coger algo ordinario y transformarlo en algo extraordinario. Conceptualmente se trata de dos ideas completamente diferentes. A mí me interesaba el hecho que la experiencia individual del oro nunca está separada de su percepción cultural. Hay demasiado agregado a él, tanto economía como mitología. Muy pocos de nosotros hemos tenido la experiencia del oro simplemente como una realidad física, que es lo que te ofrecía *Gold Field*, ahí extendido en el suelo<sup>85</sup>.

Si volvemos nuestra mirada a *Gold Field*, y aun reconociendo que el propósito de la artista era reducir el oro a una sustancia corpórea, sin mitos ni significados culturales adscritos, debemos inferir que Horn acaba manipulando nuestra experiencia ante el material de forma sutil pero eficaz, abriéndonos nuevas áreas de significado; y podríamos argumentar que son sus elecciones a la hora de transformar y presentar el oro lo que connota nuevamente el material. En primer lugar, la transformación del oro en una finísima lámina ya se adscribe en el ámbito de la cultura, por medio de las operaciones técnicas de purificación y batido del metal que conlleva esta forma. En segundo lugar, porque participa de la estética del Minimal

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> *Ibid.*

<sup>85</sup> “Exactly, even with the *Gold Field* (1980-82) I knew when I first made that piece people would talk about how sensational it was. But it’s one thing to choose a material that’s sensational in itself - as gold is - and it’s another to take something ordinary and turn it into something sensational. Conceptually these are two completely different ideas. I was interested in the fact that the individual’s experience of gold is never separate from the cultural perception of it. Too much is riding on it, both *economically and mythologically*. Few of us have had the experience of gold as a *simple physical reality*, which is what *Gold Field* gave you, spread out there on the floor.” HORN, Roni. Entrevista con Neri, Louise en: *Roni Horn*. Londres: Phaidon, 2000.

en cuanto a su exhibición —sobre el suelo, sin pedestal, ni vitrina que lo dignifique o lo musealice— y con una forma geométrica de 124,5 x 152,5 cm<sup>86</sup>. La propia artista reconoce la herencia del Minimal y, lo que guarda una relación más estrecha con el tema de este estudio, su intención de crear nuevas metáforas:

No hay duda de que mi trabajo tiene profundas relaciones con la experiencia del Minimalismo, pero creo que el foco reside en otro lado. No me importa coquetear con la estética del Minimalismo. Sin embargo, las metáforas son interesantes. Por mucho que uno trabaje en contra de las metáforas, e intente y desarrolle una forma o una obra que no se parezca a nada, eso no es posible. La gente trae las metáforas a la obra como forma de relacionarse con ella. Hay mucha metáfora en mi obra y casi toda es porque la he situado yo ahí<sup>87</sup>.

Cuando Horn expone el material desnudo ante nuestra mirada, nos está proponiendo una nueva relación sensorial e intuitiva con este, donde la fragilidad y vulnerabilidad, unido a la belleza del destello fulgurante del oro, permiten una comunión emocional con la obra. Así lo vivieron el artista Félix González Torres (Guáimaro, Cuba, 1957-Miami, EE.UU., 1996) y su pareja Ross, en un momento personal especialmente delicado, durante la enfermedad terminal de este último en 1990. En un poético texto el artista de origen cubano rememora las circunstancias de su primer encuentro con *Gold Field* y el impacto que les causó a ambos:

1990, L.A. Gold Field. ¿Cómo enfrentarse a *Gold Field*? No estoy muy seguro. Pero *Gold Field* estaba ahí. Ross y yo entramos en el Museo de Arte Contemporáneo y sin conocer la obra de Roni Horn nos sentimos atrapados por la presencia heroica, ligera y horizontal de este regalo. Ahí se encontraba, en un espacio blanco, solo, sin compañía, no necesitaba de nada. Situado sobre el suelo, tan leve. Un nuevo paisaje, un horizonte posible, un lugar donde descansar y una belleza absoluta. Esperando al espectador adecuado con la voluntad y la necesidad de ser transportando a un lugar de la imaginación. Esta obra no es más que una delgada lámina de oro. Es como un buen poema de Wallace Stevens: preciso, sin equipaje, nada accesorio. Un poema que se siente certero y se atreve a desvelarse, a desnudarse, para ser disfrutado de forma táctil, y más allá de eso, de forma igualmente intelectual. Ross y yo nos sentimos elevados. Ese gesto era todo lo que necesitábamos para descansar, para pensar en la posibilidad del cambio. Esto nos enseñó la capacidad innata del artista para proponer un mundo mejor. Qué auténtica revolución<sup>88</sup>.

<sup>86</sup> Datos técnicos: Roni Horn, *Gold Field*, 1980-1982. Oro, medidas: 124,5 x 152,5 x 0,002 cm. Edición de 3.

<sup>87</sup> (Traducción de la autora). *Apéndice 4. Entrevistas publicadas a artistas*: HORN, Roni; SCHORR, Collier. "Weather Girls: Interview with Collier Schorr" en: *Roni Horn* (extracto). Londres: Phaidon, 2000, pp. 124-129, p. 127.

<sup>88</sup> GONZALEZ-TORRES, Felix. "1990: L.A., 'Gold Field'" en: *Earths Grow Thick*, pp. 65-69. Columbus, Ohio: Wexner Center for the Arts, 1996, pp. 68-69. Extracto del texto en castellano y en inglés en *Apéndice 5. Escritos de artistas*: GONZALEZ-TORRES, Felix. (Traducción de la autora).



Como consecuencia de la experiencia con *Gold Field* surge una estrecha amistad entre Roni Horn y Félix González Torres y su pareja Ross. Y Horn crea una nueva versión en honor a ellos: *Gold Mats Paired (For Felix and Ross)* (1994-1995) [Figs. 30 y 31]. En esta segunda pieza la artista no tiene reparos en explotar esa cualidad —el refulgir del metal— que en *Gold Field* prefirió minimizar. Durante la creación de la primera versión —rememora la artista en otro texto— se sorprendió ante la luz que irradiaba entre los pliegues doblados de la lámina, “una luz naranja, exorbitante y erótica”<sup>89</sup>. El pliegue permite aumentar la experiencia del oro. Aunque finalmente decidió no exhibir el oro plegado sino plano, porque tildó el recurso como “demasiado didáctico”, en esta segunda versión dedicada a una pareja aprovecha la capacidad del oro de reflejarse a sí mismo colocando dos “alfombrillas”, una encima de la otra.

La pieza se muestra así doblemente connotada: por un lado, el emparejamiento —un recurso habitual en la obra de Horn— está relacionado con el ejercicio de comparar, de buscar la experiencia de la diferencia y, de forma sutil, ahondar en las implicaciones metafóricas de las diferencias sexuales, la homosexualidad y la androginia. Por otro, la luz centelleante del oro que irradia por los bordes acaba convirtiéndose en una metáfora del nuevo erotismo. En palabras de la artista: “Aquí tenemos una metáfora para la intimidad. Aquí tenemos el erotismo, el esplendor y la mitología del oro. Como escribió Henry Thoreau: ‘Quiero una relación más estrecha con el sol’”<sup>90</sup>. En el caso particular de Ross y Félix es una metáfora de erotismo sin fecundidad: dos hombres, del mismo sexo, uno encima del otro; iguales pero distintos, atraídos el uno y el otro con una relación de intimidad y sexualidad. Félix González Torres entendió ese significado sin dificultad; así, cuando Horn le mostró la nueva versión explicándole que “hay sudor entre las dos láminas”, él le contestó que “lo sabía”<sup>91</sup>. Pero podríamos convenir que fuera del contexto de la amistad recíproca entre artistas, el público no informado apenas encontraría elementos para establecer lazos de unión entre erotismo y oro.

Si resulta tan poético puede ser porque queremos ver en ese “sudar oro” un derroche de sensualidad sin fines productivos a la manera descrita por Bataille en su ensayo *La noción del gasto*<sup>92</sup>. Para Bataille, siguiendo su particular interpretación de Mauss, los gastos improductivos de los primitivos eran aquellos en los que no había un fin, siendo el concepto de pérdida lo más importante; por ejemplo, el *potlach*, los duelos, los espectáculos y “la actividad sexual perversa”, entre otros. Una interpretación que quizá hubiese gustado al propio Félix González Torres, aunque probablemente Roni Horn no tuviese la intención de crear una

<sup>89</sup> La fotografía que acompaña la entrevista que publicó *Art in America* en 1986 muestra la lámina de *Gold Field* plegada.

<sup>90</sup> Apéndice 4. Entrevistas publicadas a artistas: HORN, Roni.

<sup>91</sup> GONZÁLEZ-TORRES: *op. cit.*, p. 69. “Recently Roni revisited the *Gold Field*. This time it is two sheets. Two, a number of companionship, of doubled pleasure, a pair, a couple, one on top of the other. Mirroring and emanating light. When Roni showed me this new work she said, ‘there is sweat in –between.’ I knew that.” (Traducción de la autora).

<sup>92</sup> BATAILLE, Georges. *La parte maldita precedida por la noción de gasto*. Barcelona: Icaria, 1987. Ed. original en *La critique sociale*, nº 7, enero 1933.<sup>o</sup>

metáfora de los gastos improductivos del sistema económico de Bataille y sí proponer una metonimia para la intimidad.

### Memorias sensoriales: Félix González

Un año antes, en 1993, González Torres había dedicado a Roni Horn el último de sus *Candy Spills* —esa serie iniciada en 1990 consistía en la instalación de un número ilimitado de caramelos que se ofrecían al visitante para su consumo—. Con el título *Untitled (Placebo - Landscape for Roni)*<sup>93</sup> [Fig. 32] González Torres alfombró el suelo con miles de caramelos de miel envueltos en celofán dorado. En la instalación del MoCA (Los Ángeles, 1994) los caramelos se extendían creando un contorno irregular cuyas superficies centelleantes captaban la luz de forma caprichosa y fugaz. Todo en la instalación estaba sujeto al flujo y al movimiento del aquí y del ahora: la mirada del visitante que deambulaba, y, quizá, modificaba su perspectiva al agacharse a recoger un caramelo; o los caramelos amontonados que iban cambiando de volumen y de formas, a merced de los deseos de los visitantes que se llevaban los dulces. La única medida fija era la instrucción del peso de los caramelos: 544 kilos<sup>94</sup>.

Aunque en esta pieza, y en general en el *corpus* de las obras de González Torres no encontramos la presencia de oro, sin embargo nos hemos permitido trazar conexiones entre *Untitled (Placebo - Landscape for Roni)* y nuestro estudio, más allá del claro homenaje a *Gold Field* de Horn, para hilvanar este tapiz de nuevas simbologías. Como tan acertadamente han señalado algunos críticos, entre ellos Cherry<sup>95</sup> y Denaro<sup>96</sup>, toda la serie *Candy Spills* incita al visitante a consumir el caramelo en un acto entre religioso y sexual. Así, si antes Horn clamaba “quiero el sabor del oro”, ahora González Torres —de forma metafórica— está ofreciendo la oportunidad de saborearlo, chuparlo y consumirlo. Las connotaciones eróticas se

<sup>93</sup> Datos técnicos: caramelos, envueltos individualmente en celofán dorado, (provisiones ilimitadas). Las dimensiones varían según la instalación. Peso ideal: 1.200 libras (544 kilos). Sin firma (certificado firmado), Colección Privada. (Datos: catálogo razonado de 1997, n° ARG # GF 1993-15).

<sup>94</sup> Ni siquiera eso es una instrucción categórica. En los certificados de los *Candy pieces* se dejan abiertos muchos elementos: “If this exact candy is not available, a similar candy may be used. The ‘ideal weight’ is specified as well as the original ideal installation.” “BA part of the intention of the work is that third parties may take individual candies from the piece. The individual candies, and all individual candies taken from the piece collectively, do not constitute a unique work nor can they be considered the piece.” “The owner has the right to replace at any time, the quantity of candy necessary to regenerate the piece back to ideal weight.” “The owner has the right to install the work to his or her liking.” “The physical manifestation of his work in more than one place at a time does not threaten this work’s uniqueness since its uniqueness is defined by ownership.” *Vid.* ELGER, Dietmar. *Felix Gonzalez-Torres. Catalogue Raisonné*. Ostfildern-Ruit, Cantz Verlag, 1997, p. 83. MNCARS

<sup>95</sup> CHERRY, Deborah. “Sweet Memories: Encountering the Candy Spills of Felix Gonzalez-Torres”, *Encuentro Reader*. [En línea]. Disponible en: <<http://www.uva.nl/binaries/content/documents/personalpages/c/h/d.cherry/nl/tabblad-drie/tabblad-drie/cpitem%5B29%5D/asset->>. [Consulta: 20 de abril de 2013].

<sup>96</sup> Denaro establece una asociación entre la liturgia católica —la eucaristía— y la satisfacción sexual. DENARO, Dolores. “L’or dans l’art contemporain» en *Aurum*, pp. 23-35. [Cat. Exp.]. Bienne: Verlag für moderne Kunst Nürnberg / CentrePasquArt, 2008, p. 78.

confirman cuando recordamos las palabras del artista cubano: “Es una metáfora. No pretendo que sea más de lo que es —no estoy salpicando plomo en el suelo—. Te estoy ofreciendo una cosa dulzona; tú te lo pones en tu boca y chupas el cuerpo de alguien. Es muy excitante. Durante unos segundos, he puesto algo dulce en la boca de alguien y eso es muy sexual”<sup>97</sup>.

Cherry argumenta que los caramelos provocan otro tipo de interacción, además de las acciones conscientes de coger, desenvolver y probar el dulce, que viene motivada por la escenificación de González Torres. Los *Candy spills* propician una experiencia sensorial de los cinco sentidos: además de la vista, se estimula el tacto en el momento de coger y desenvolver el caramelo; el gusto con el sabor dulzón al degustarlo; el olfato a través del leve olor azucarado y el oído por el ruido del envoltorio de celofán y de chupar o morder el caramelo<sup>98</sup>. Pero, aún más importante —incide Cherry— es la capacidad de González Torres de rebuscar en la memoria sensitiva del espectador. En los años noventa muchos artistas como Mona Houtum, Ernesto Neto o Ann Veronica Janssens, por poner algunos ejemplos, recurrieron a instalaciones de percepciones sensoriales, y este nuevo enfoque fenomenológico coincidió con la apreciación crítica de teorías como la de la “mirada encarnada” de Mieke Bal, que exploraban lo táctil y lo corpóreo, primando las experiencias de las superficies y de la piel con el tacto, el olfato y el gusto; ahora bien —sostiene Cherry—, los sentidos no están exentos de signos culturales, sino que vienen mediados por un sustrato cultural<sup>99</sup>.

A esas memorias sensoriales se remite Cherry cuando establece vínculos entre la biografía de González Torres y las relaciones históricas entre Cuba, Puerto Rico y Estados Unidos. Los caramelos devienen referencia al cultivo de la caña de azúcar, principal fuente de ingresos en Cuba y Puerto Rico durante el periodo colonial hasta mediados del siglo XX, y posteriormente, sustituido por empresas farmacéuticas en Puerto Rico, lugar donde transcurrió la adolescencia y primera juventud de González Torres. El subtítulo de la obra —*Placebo - Landscapes for Roni*— invita a establecer esa conexión entre dulces y medicinas; incluso la palabra “placebo” abre otra asociación vinculada a los programas experimentales para la cura y el tratamiento del SIDA, entonces aún una enfermedad incurable. Bajo esta lectura y dentro de la biografía de González Torres, las memorias sensoriales se tornan sombrías; ahora los caramelos se vuelven recordatorios de la enfermedad y muerte de su pareja Ross Laycock, de su propia enfermedad, del dolor y la ausencia. Así, el erotismo deviene enfer-

<sup>97</sup> “It’s a metaphor. I’m not pretending it to be anything other than this—I’m not splashing lead on the floor. I’m giving you this sugary thing; you put it in your mouth and you suck on someone else’s body. And in this way, my work becomes part of so many other people’s bodies. It’s very hot. For just a few seconds, I have put something sweet in someone’s mouth and that is very sexy.” SPECTOR, Nancy. *Felix Gonzalez-Torres*, Guggenheim Museum, 1995, p. 150.

<sup>98</sup> CHERRY: *op. cit.*, s/p. Quien escribe estas líneas tuvo la oportunidad de experimentar de primera mano las memorias sensoriales a las que incita la obra de González Torres cuando visitó la instalación *Untitled (Public Opinion)* (1991) durante la Bienal de Venecia en 2007, y degustar los caramelos de regaliz de forma alargada que únicamente se encuentran en Estados Unidos, recordando de esa manera un sabor de la infancia.

<sup>99</sup> LE BRETON, David. *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires: Nueva visión Argentina, 2007.

medad y muerte, y Eros y Tánatos, esas dos pulsiones que nos empujan, se entrelazan en la siguiente obra de González Torres.

El artista crea otra instalación relacionada con el oro, aunque solo sea por el título *Untitled (Golden)* (1995) y por el color dorado del material [Fig. 33]. En una de sus últimas instalaciones el espectador es invitado a atravesar una cortina de cuentas doradas, brillantes con su oro falso, una metáfora del tránsito de un estado a otro, ya sea de lo orgánico a lo inorgánico, de la vida a la muerte, o de la enfermedad a la salud. Podría entenderse como una sutil metáfora de la enfermedad, para todos aquellos que conozcan su biografía, aunque González Torres no se limitaba a “narrar” o “representar” un asunto biográfico o dar voz a intereses políticos, por mucho que le interesasen ambas cosas. Por medio de metáforas expresaba conceptos complejos, a menudo contradictorios, con el propósito de provocar en el espectador una reflexión<sup>100</sup>. Por eso, en nuestro estudio, la línea que separa enfermedad y erotismo se diluye contaminada por múltiples contradicciones.

### Sudar oro: Dora García

Admiradora de la obra de González Torres, la artista Dora García (Valladolid, España, 1965) comparte con este último el interés por la interacción con el espectador y por los cambios de estado. Su obra reúne una rara amalgama de intensidad emocional y sensorial junto con rigor conceptual, quizá por su particular manera de entremezclar las narraciones, las ficciones y la realidad. Haciendo gala de una gran heterogeneidad en la creación artística y trascendiendo las fronteras entre las artes, las contribuciones de García entremezclan literatura, vídeo, *performance* e instalación. Entre 1996 y 1999 incorporó el oro a sus creaciones sugiriendo metáforas que van del erotismo a la enfermedad. La serie *El Tacto Dorado* es un ejemplo de ello: la artista vallisoletana nos ofrece la posibilidad de pensar, ver y sentir lo imposible —palpar el paso del tiempo o sudar oro— de ahí el título de una esas piezas: *Leído con dedos de oro*<sup>101</sup>.

Realizar un trasvase entre el tacto y la vista. Dotar al gesto breve, pasajero, de las características de lo eterno [lo efímero]. Imaginar la posibilidad de la acumulación infinita de la información táctil. Estar allí donde otro ha estado, ocupar su espacio. Depositar una parte de uno mismo en la fugacidad del tacto, identificar el tacto con la erosión, el oro con la muerte. El que lee después de mí se lleva parte de mí mismo (se impregna las manos con mi oro)<sup>102</sup>.

<sup>100</sup>“More than anything, break the pleasure of representation, the pleasure of the flawless narrative. This is not life, this is just a theater piece. I like that a lot: This is not life, this is just an artwork. I want you, the viewer, to be intellectually challenged, moved, and informed.” Citado en: ROLLINS, Tim. “Interview with Felix Gonzalez-Torres” en: *Felix Gonzalez-Torres*, A.R.T. Press, abril-junio 1993. [En línea]. Disponible en: <[http://www.artpace.org/works/iair/iair\\_spring\\_1995/untitled-beginning](http://www.artpace.org/works/iair/iair_spring_1995/untitled-beginning)>. [Consulta: 2 de septiembre de 2014].

<sup>101</sup>Dora García realiza toda una serie que consiste en libros leídos por la autora con los dedos impregnados de oro. Los libros son: *The Catcher in the Rye*, *Relatos de Cortázar*, *The Male Nude*, *The Invisible Man*, *Another Turn of the Screw*, en 1999.

<sup>102</sup>GARCÍA, Dora. *Pocket*. Madrid: Juana de Aizpuru, 1999, p. 149.

En la exposición del CAAC (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo) en 1999 se pudo ver un libro de desnudos masculinos que previamente la autora había leído con los dedos impregnados en polvo de oro, dejando el rastro de su huella entre las páginas [Fig. 34]. Así, la acción continuó cuando el público fue invitado a hojear el libro y “mancharse” de oro, activando una bellísima interacción que estimulaba intelectualmente a través de los sentidos del tacto y de la vista. “Un proyecto sinestésico de tiempo sincrónico” como lo definió la propia artista<sup>103</sup>. Si recordamos la ingravidez del polvo de oro y su asociación con inestabilidad, podemos interpretar mejor la forma tan leve con la que la artista vallisoletana se enfrenta a la volatilidad del tiempo cuando intenta solidificar esos gestos inconscientes a través del material áurico.

Quién sabe qué memorias sensitivas habrán podido suscitar esos desnudos en los recuerdos de los visitantes por medio del rastro dorado en sus dedos. Aquí está una primera identificación del oro-erotismo. Pero, al igual que en Félix González Torres, no todo el oro es erótico. Si antes Horn veía un sudor erótico entre las láminas de *Gold Mats Paired (For Felix and Ross)*, en el relato *Oro* —escrito en 1999— García convierte el (imposible) acto de sudar oro en una enfermedad incurable, alusión a las alteraciones de estado<sup>104</sup>. Recreando una ficción que bien podría ser real, García imagina la historia de una enfermedad:

Transpiración áurea. Enfermedad desconocida hasta ahora que podría inscribirse entre otras tales como la invisibilidad, la enfermedad de los zombies, la catalepsia, la narcolepsia, la catatonia, la muerte en vida, el sueño, la hipotermia, y, en general, toda las enfermedades relativas a los cambios de estado<sup>105</sup>.

En el cuento *Oro*, los enfermos se van cubriendo de polvo de oro poco a poco hasta insensibilizarse; huyen dejando rastros dorados mientras los evitan como apestados, pero no mueren, condenados a un estadio indeterminado entre la vida y la muerte. El origen del contagio parece ser sexual, aunque García también sugiere un componente azaroso<sup>106</sup>.

Más allá de las similitudes entre el sida y la ficticia epidemia de transpiraciones áureas, interesa ahondar en los deseos imposibles de García: “Sudar oro - ver el tacto - erosionar el cuerpo humano al tocarlo, hasta su desaparición - ver simultáneamente movimientos sucesivos - no morir - resucitar parcialmente - ocupar el espacio de otro, o ser su sombra”<sup>107</sup>. El acto de sudar es producto principalmente de estas actividades y factores: el sexo, el trabajo, el calor y la enfermedad, aunque también el deporte, poniendo en relieve las contradicciones de toda nueva metáfora.

<sup>103</sup> *Ibid.*

<sup>104</sup> Apéndice 5. *Escritos de artistas*: GARCÍA, Dora.

<sup>105</sup> *Ibid.*

<sup>106</sup> “La enfermedad parece contagiarse por vía sexual. Sin embargo, hay casos de contagio completamente irracionales: bebés nacidos el mismo día a la misma hora o aquellos que durmieron a una hora determinada en un día preciso. Sin duda, estamos aquí en contacto con el más allá.” *Ibid.*

<sup>107</sup> GARCÍA, Dora. *Pocket*. Madrid: Juana de Aizpuru, 1999, p. 151.

Las dos *video-performances Oro 1 y Oro 2* <sup>108</sup> [Fig. 35] fueron concebidas para ilustrar el relato *Oro*, y, aunque después se convirtieran en obras autónomas, mantienen una vinculación temática con este. En ellas García consigue traducir las imágenes simbólicas de lo textual a lo visual, trasladando la belleza imaginativa de la ficción al medio más aparentemente apegado a la realidad, el vídeo. En ambas grabaciones la cámara se mantiene en un encuadre fijo enfocando únicamente un fragmento del cuerpo de la coreógrafa Marian del Valle y de su pareja; en *Oro 1* el rostro de ella de frente [Fig. 36]; en *Oro 2* de nuevo su rostro de perfil y el hombro desnudo de su pareja. En el lenguaje cinematográfico la fragmentación del cuerpo sirve para romper la ilusión de profundidad; al enfatizar lo plano y la superficie, está poniendo en evidencia la pantalla, lo visual frente a lo narrativo<sup>109</sup>. Es una mirada erotizada. Las coordenadas espacio-tiempo están trastocadas. El encuadre cercano y plano anula el espacio, mientras que el tiempo, al doble del tiempo real, crea un universo diegético entre poético y alucinado muy próximo al relato escrito por la autora.

A continuación, Marian del Valle inicia unos gestos azarosos, casi involuntarios: se toca el labio con dedos manchados de polvo de oro, dejando la huella del tacto; se toca la frente con las dos manos y su rostro se transforma<sup>110</sup>. El film se desarrolla en un tiempo lineal, pero con un tempo ralentizado, de manera que la naturalidad inicial de la joven se ve “contaminada” por el polvo de oro, el oro aquí convertido en epítome del artificio<sup>111</sup>. En *Oro 2* la misma joven con el rostro dorado ahora toca el hombro de su pareja [Figs. 37 y 38]. De nuevo, el encuadre cercano solo permite ver un fragmento de dos cuerpos: un hombro desnudo y la cara de perfil de Marian del Valle. Las connotaciones eróticas son muy leves. Deja huellas de oro con la nariz, con la mejilla, pero casi no emplea los labios. El hombro del otro cuerpo podría ser de un hombre o de una mujer, es indistinguible, pues con el enfoque la mirada percibe únicamente la piel y la transformación de esa piel en oro. García no nos lo aclara cuando escribe: “En el vídeo siguiente (*Oro 2*), le pedí que acariciara con el rostro, suave pero maniáticamente, el hombro de su pareja, hasta cubrir esa piel ajena totalmente de oro”<sup>112</sup>.

<sup>108</sup>*Oro 1 y Oro 2*: Datos técnicos. Edición de 3, expuesta en el CAAC de Sevilla en 1999 y 2001. Una edición vendida. Loop 60 minutos. Aunque la ficha técnica indique 5 minutos, *Oro 1* dura 17:22 y *Oro 2*, 7:44. Sin sonido. La forma de presentación es o bien con un proyector sobre la pared, o bien en un monitor antiguo, cuadrado sobre pedestal. No le gustan las pantallas planas de ahora. Cinta mini DVD.

<sup>109</sup>MULVEY, Laura. “Placer visual y cine narrativo” en *Screen*, Otoño 1975, vol. 16, nº 3. Trad. Santos Zunzunegui. [En línea]. Disponible en: <[www.estudiosonline.net/est\\_mod/mulvey2.pdf](http://www.estudiosonline.net/est_mod/mulvey2.pdf)>. [Consulta: 30 de abril de 2014]. También Vid. MARKS, Laura. *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2002.

<sup>110</sup>Sigue las instrucciones de Dora García: “Le pedí que se tocara la cara del mismo modo en que lo hacemos cuando, ausentes, reflexionamos sobre esto y lo otro. Teniendo las manos impregnadas de oro, cada uno de sus gestos iba enterrando su piel”. En total dura 17:22 minutos. Vid. GARCÍA: *op. cit.*, 1999, p. 157.

<sup>111</sup>Lo que más llama la atención es el ritmo, el tempo narrativo: está ralentizado de forma que los gestos de la joven adquieren una cadencia lenta y pesada. Seguramente está grabado a doble de velocidad para conseguir este tempo.

<sup>112</sup>GARCÍA, D: *op. cit.*, 1999, p. 156.

En un estudio más profundo de *Oro 1*, tal vez cabría aventurarse a trazar una comparación entre una obra de Lucio Fontana de los años treinta y la poética imagen creada por Dora García en la *video-performance*. En *Signorina Seduta* (1931) [Fig. 39] un joven Fontana recién salido de la Academia de Milán esculpe la figura de cuerpo entero de Jolie Fontana, la cuñada del artista, quien ataviada con un vestido negro de tirantes alza las manos hacia el rostro en el gesto de sostener un espejo inexistente<sup>113</sup>. La actitud de la joven es ciertamente familiar, si bien el modo de presentarlo supone un *aggiornamento* del tema clásico de la vanidad y, dentro de la tradición moderna, de las *toilettes* femeninas. Pero lo más desconcertante es el dorado de la piel y el cabello, y el rojo de las uñas de las manos y pies, una combinación que sugiere la identificación del oro con el artificio.

Según White, Fontana estaría rechazando el arquetipo de mujer atemporal que ofrecía el discurso oficial —entonces vinculado al fascismo de Mussolini en lo político y, en lo artístico, al movimiento idealista Novecento— para abrazar el modelo femenino foráneo proyectado por el cine hollywoodiense y los *mass media*<sup>114</sup>. Con ello Fontana incorporaba elementos de la cultura visual popular, como lo *kitsch*, lo ostentoso y lo vulgar, propiciando una identificación entre mujer y mercancía. White subraya hasta qué punto la *Signorina Seduta* de Fontana se aproximaba a los maniquíes de los escaparates por compartir ese brillo deslumbrante propio de las mercancías<sup>115</sup>. Permitiéndonos un salto en el tiempo, y siguiendo el argumento de White, la *Signorina Seduta* estaría más próxima a la cosificación del anuncio de Paco Rabanne [Fig. 40] —que muestra a una modelo rubia con la piel cubierta de oro que se insinúa desnuda detrás de un hombre— que a mujer real de Dora García<sup>116</sup> [Fig. 41].

Mayor interés para el tema que nos ocupa es examinar el papel que desempeña el dorado en la obra de Fontana en la construcción de una imagen de mujer mundana, frívola y artificial frente a la joven ensimismada y ausente que propone Dora García en la *video-performance Oro 1*. Si comparamos los *stills* donde Marian del Valle sitúa ambas manos en la cara [Fig. 42], y la *Signorina Seduta* de Fontana, [Fig. 43] las similitudes son superficiales, podríamos decir epidérmicas, pues lo único que les une es la piel dorada. Un estudio detenido de ambas obras nos permite identificar las múltiples diferencias.

<sup>113</sup>*Signorina seduta* fue en un primer momento realizada en yeso policromado.

<sup>114</sup>WHITE, Anthony. *Lucio Fontana. Between Utopia and Kitsch*, October Book. Cambridge, Massachusetts; Londres, Inglaterra: The MIT Press, 2011. White contrapone el arquetipo de la mujer y madre italiana, pilar de la patria, representada por medio de una imagen arcaica, atemporal e idealizada a lo Sironi (u otros), con la artificialidad en Fontana.

<sup>115</sup>Está presente la cosificación. Fontana introduce el “low culture”, lo vulgar, superfluo y decorativo mientras se aleja deliberadamente de la vuelta a lo clásico que estaba en boga en los años treinta. Así, el artista no evoca un *topos* atemporal, sino que se vincula al aquí y ahora, a la moda y al brillo deslumbrante de las mercancías.

<sup>116</sup>El anuncio es aún más impactante: la mujer se va desnudando a golpe de chasquido de dedos y cuando está desnuda, su piel está dorada. Es una fantasía masculina que une sexo y dinero, mientras que el hombre es un prototipo metrosexual.



La primera es la naturalidad de Marian del Valle frente al artificio de Fontana. En *Oro 1* Dora García mantiene el plano de la cámara en el rostro de Marian del Valle, sin enfocar el cuerpo, de forma que apenas se identifica la ropa, que es oscura y neutra. Aunque la imagen que proyecta es de una mujer natural, la fragmentación del cuerpo la aleja del modelo de mujer maternal. Por su parte, la *Signorina Seduta* viste un vestido negro de tirantes que muestran sus piernas y brazos dorados proyectando una imagen sensual. La segunda divergencia es la contraposición de la mirada masculina frente a la mirada femenina pues por encima de la diferencia generacional entre García y Fontana resulta mucho más relevante esta última. En Fontana se percibe la mirada masculina en la cosificación de *Signorina Seduta*, pues si bien muestra a la mujer en un gesto íntimo —se está mirando a un espejo imaginario—, se proyecta hacia el exterior, asumiendo como suya la mirada del otro, o más bien, como argumentó Berger en *Modos de Ver*, en su propia mirada está incluida la mirada del otro<sup>117</sup>. Y, siguiendo las reminiscencias hollywoodienses, debemos discernir lo que hay de manipulación visual en la búsqueda de la satisfacción sensual como argumentó Mulvey en su célebre ensayo “Placer visual y cine narrativo”<sup>118</sup>. La mujer de Fontana comparte con los modelos hollywoodienses lo que Mulvey denomina una “ser-mirada-idad” (*to-be-looked-at-ness*), es decir, una apariencia fuertemente codificada para causar un impacto visual y erótico. En cambio, en *Oro 1*, Marian del Valle mantiene una actitud ajena a la mirada de los otros, ya sean hombres o mujeres, y se muestra absorta en sus reflexiones. Carece de la “ser-mirada-idad”. Sin una proyección hacia el exterior, la joven de García es la personificación de la mujer que reflexiona con una simbiosis intuitiva entre lo que hace y lo que piensa. La diferencia entre la mujer-objeto de Fontana y la mujer-intuitiva-reflexiva de García resulta provocadora.

Si en Fontana el dorado corresponde a una capa de pintura metálica de purpurina, en García el leve polvo de oro es auténtico, contraponiéndose lo chillón y vulgar de la obra de Fontana —lo “morbosamente artificial”<sup>119</sup> en palabras de White— con lo ingrátido y residual del polvo de oro. Así, la levedad del polvo enfatiza la intención de García de “ver el tacto” al dejar huellas tan ligeras y, al mismo tiempo, tan transformadoras. Según aduce la misma artista, lo que aquí comparecen son “estados que se alternan, separados por una delgadísima superficie que es traspasada en ambos sentidos”<sup>120</sup>.

En la *video-performance* de García, si bien el oro es auténtico, lo que percibimos es un residuo de lo acontecido que ha quedado grabado, pero en ningún momento el espectador tiene la posibilidad de experimentar de primera mano el oro. Así, una de las cualidades más sensuales y cautivadoras del metal, sus reflejos, quedan enmudecidos tras una pantalla. En Fontana, si bien la pintura metálica es falsa, los reflejos que crea son reales y con ellos

<sup>117</sup>BERGER, John. *Ways of Seeing* en: “Naked or Nude”. Londres: Penguin, 2008, pp. 45-65.

<sup>118</sup>MULVEY, *op. cit.*

<sup>119</sup>WHITE: *op. cit.*, p. 54.

<sup>120</sup>NAVARRO, Mariano. “Tras las huellas de oro de Dora García” en: *El Cultural*, el 19/12/2002. [En línea]. Disponible en: <<http://www.elcultural.es/revista/arte/Tras-las-huellas-de-oro-de-Dora-Garcia/6065>>. [Consulta: 4 de octubre de 2013].

rompe los aspectos herméticos tradicionales de la escultura. Como a menudo criticaron sus contemporáneos, Fontana no sabía hacer esculturas cerradas y autorreferenciales. Su obra, gracias al oro, interactúa constantemente con la luz, la atmósfera y con el espectador.

En Fontana, esa pintura metálica está aplicada sobre una materia inusualmente irregular, pues donde esperaríamos encontrar superficies pulidas y brillantes, nos topamos con texturas poco delicadas. Este rasgo se pone en evidencia en las manos, torpes, pero doradas y decoradas de rojo, una incongruencia que acentúa lo inadecuado: lo falso y lo barato de la mujer-mercancía<sup>121</sup>. En Fontana, si bien el oro transmite la proyección de una fantasía, la rugosidad de la superficie consigue cierto desasosiego, no produce placer visual; produce inquietud.

<sup>121</sup>WHITE: *op. cit.*, p. 58.



[Fig. 1]

San Keller, *Give or Take*, 2005/2006



[Fig. 2]



[Fig. 3]



[Fig. 4]

James Lee Byars, *The Death of James Lee Byars*, 1994



[Fig. 5]

Jannis Kounellis, *Tragedia Civile*



[Fig. 6]

Yves Klein, *MG 8*, 1962





Richard Wright, *No Title*, 2009

[Fig. 8]



James Lee Byars, *The Wand*, 1975

[Fig. 9]



James Lee Byars,  
*Golden Tower*,  
1990-2004

[Fig. 10]

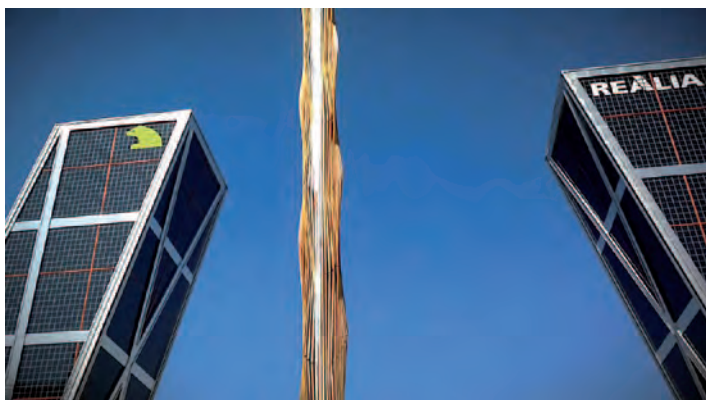


Elmgreen & Dragset, *Powerless Tructures Fig. 101*, 2012-2013

[Fig. 11]



[Fig. 12]



Santiago Calatrava, *Obelisco de la Caja*, estático [dcha.], con movimiento [izq.], 2009

[Fig. 13]



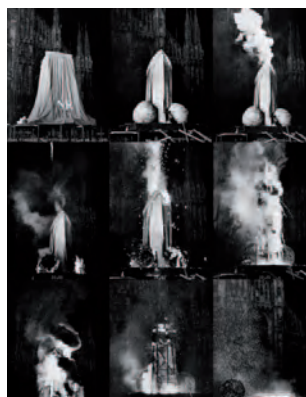
Pierre Valls, *Souvenir*, 2008

[Fig. 14]



Constantin Brancusi, *Columna sin fin*, 1938

[Fig. 15]



Jean Tinguely, *La Vittoria*, 1971



[Fig. 16]



Robert Rauschenberg, *Dirt Paintings [for John Cage]* [izq.]  
y *Gold Painting* [dcha.], 1953

[Fig. 17]

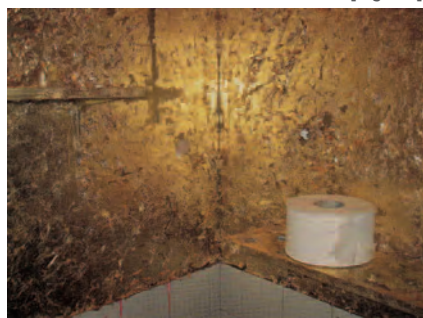


[Fig. 18]

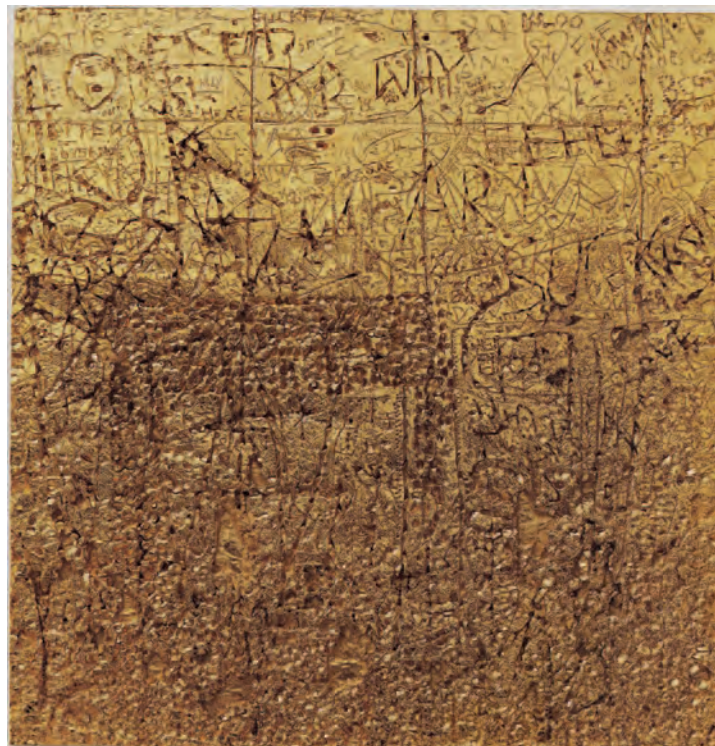


Sherrie Levine, *Fountain* [after Marcel Duchamp: A.P.], 1992

[Fig. 19]



Terence Koh, *The Temple of the Golden Piss*, 2005



[Fig. 20]

Rudolf Stingel, *Sin título*, 2009



[Fig. 21]

Terence Koh, *Captain Buddha*, 2008



[Fig. 22]

Terence Koh, *Captain Buddha*, 2008



[Fig. 23]



James Lee Byars. *Soy un artificialista*, 1994-1994

[Fig. 24]



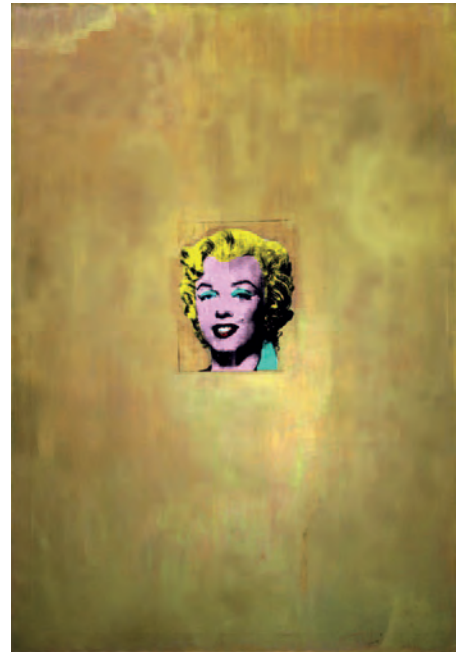
James Lee Byars, *The Death of James Lee Byars*, 1994

[Fig. 25]



Andy Warhol, *Young Boy Dreaming*, 1957

[Fig. 26]



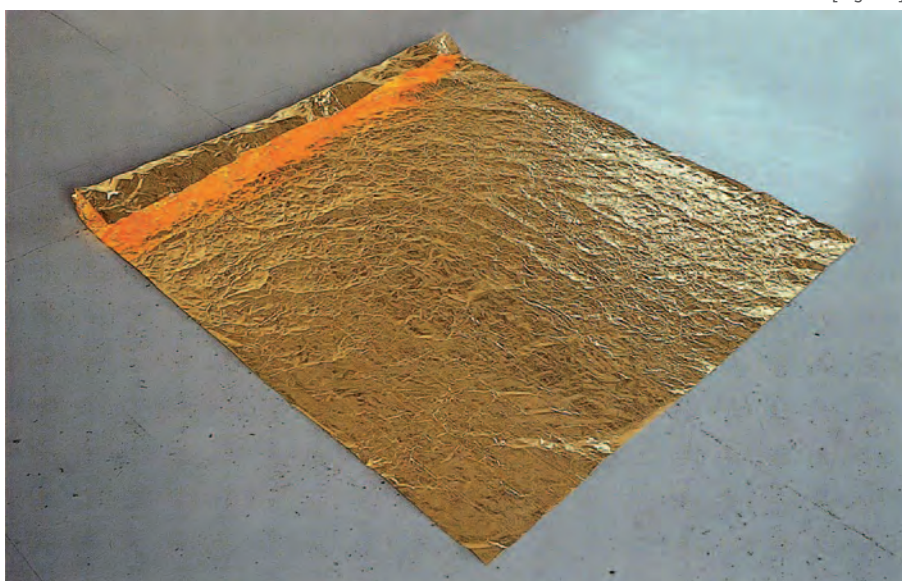
Andy Warhol, *Gold Marilyn*, 1962

[Fig. 27]



Sarah Soensboek aplicando pan de oro

[Fig. 28]



[Fig. 29]



Roni Horn, *Gold Field*, alfombra plegada, [izq.] y sin plegar [dcha.], 1980-1982

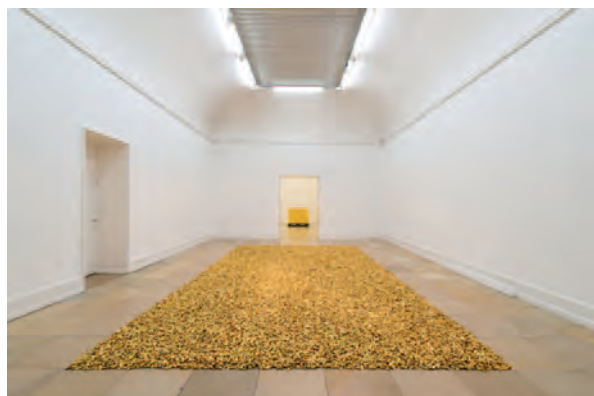


[Fig. 30]



[Fig. 31]

Roni Horn *Gold Mats Paired [For Felix and Ross]*, vista general [izq.] y detalle [dcha.], 1994-95



[Fig. 32]

Félix González Torres, *Untitled [Placebo – Landscape for Roni]*, 1993



[Fig. 33]

Félix González Torres, *Untitled [Golden]*, 1995



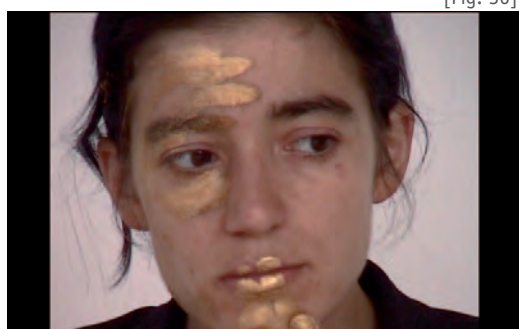
[Fig. 34]

Dora García, *Leído con dedos de oro*, 1999



[Fig. 35]

Dora García, *Oro 1 y Oro 2*, 1999



[Fig. 36]

Dora García, *Oro 1*, still, 1999

[Fig. 38]



Dora García, *Oro 2*, dos stills, 1999



[Fig. 37]

Dora García, *Oro 2*, dos stills, 1999





[Fig. 39]

Lucio Fontana, *Signorina Seduta*, 1931

[Fig. 40]



Anuncio de Paco Rabanne

[Fig. 41]



Dora García, *Oro 1*, still, 1999

[Fig. 42]



Dora García, *Oro 1*, still, 1999

[Fig. 43]



Lucio Fontana, *Signorita seduta*,  
detalle, 1931



ORRO

VISION





Esta tesis surgió como respuesta a unas preguntas; recordando nuestra experiencia con el material áurico, y atraídos por sus cualidades frágiles, observamos su cada vez más extendida presencia en las creaciones contemporáneas. Y nos planteamos: ¿en qué se diferencia el uso actual del oro frente aquel del pasado? ¿Qué nuevos significados están aportando los artistas desde los años sesenta del siglo pasado hasta las primeras décadas del siglo XXI? ¿Cuál es el papel que juegan los materiales —nuevos y clásicos— en la construcción de significados y en las relaciones que se establecen entre el creador y el público? Investigando las prácticas artísticas contemporáneas e interrogando a los propios artistas por sus elecciones, pudimos responder a la primera pregunta. Los usos del oro hoy no son homogéneos: algunos artistas aceptan las connotaciones simbólicas adscritas al material, y, sirviéndose de ellas, juegan con las expectativas del público; otros exploran formas de establecer nuevas relaciones, suscitando a su vez experiencias y metáforas inéditas; y aún otros ironizan sobre el material, desafiando la tradición y sus propiedades morfológicas. En definitiva, los oros contemporáneos se distinguen frente aquellos del pasado por la pluralidad de usos y significados, dificultando así las interpretaciones más simples. Por ello, si el título del presente estudio reza *El oro: sustancia y significado*, quizá resulte paradójico que una de sus conclusiones sea precisamente: “no hay significado en el oro”.

Aun intuyendo esa ausencia de significados, la segunda pregunta planteada invitaba a indagar en las resignificaciones que podían estar dándose en las creaciones contemporáneas. Cartografiando las prácticas artísticas desde 1953 hasta el presente, pudimos identificar una corriente de *contra-significado*, que reta el mismo valor que el oro venía simbolizando: si era eternidad, la contingencia; si era perfección, la entropía; si era sacralización, la desublimación; si era la inmutabilidad, la transformación y el cambio. Con todo, no es algo específico al oro, sino que participa de lleno en la problemática de la contemporaneidad, donde un cambio de episteme trae consigo la ruptura con las estructuras mentales, culturales y espirituales que venían sosteniendo al hombre moderno. En esos *contra-significados* alcanzamos a vislumbrar algunas de las problemáticas actuales, atisbando solo una parte del abismo entre lo que era y lo que es, pues si el oro ya no significa lo mismo es porque los conceptos tiempo, eternidad o solidez se han volatizado.

La tercera pregunta —el papel de los materiales en la construcción de significados— ofrecía la oportunidad para tratar metodológicamente un material, e, indagando en las relaciones fluidas entre materia y artista, poner en práctica un modelo de estudio: la *antropología del material*. Por ello, este constituyó el primer objetivo planteado. Así, revisando los conceptos dispuestos hasta ahora en torno al oro y centrándonos en dos fuentes primarias —las obras y los artistas— nuestra investigación se abrió al método transdisciplinar para integrar teorías emergentes en el ámbito de la antropología, la creación artística, la sociología, la estética e incluso la historia económica. Un segundo objetivo consistió en indagar en la vida social del material; así, si en el capítulo II analizábamos las relaciones particulares entre el artista y el material, en los capítulos IV y V nos interesamos por las

estructuras sociales, revisando la historia económica del oro y su función a partir de la antropología económica. Con sus acciones, los artistas seleccionados ponían de manifiesto un firme compromiso social y político cuando planteaban alternativas al actual sistema económico mientras, lejos de lo utópico o lo meramente contestario, nos ofrecían un espacio de reflexión para abordar críticamente la construcción simbólica del valor.

El tercer objetivo trazado era examinar los significados tradicionales asignados al oro afrontando la polisemia en las creaciones actuales. Con ese fin, revisamos críticamente la literatura e identificamos dos corrientes contrapuestas: el determinismo material de las tesis de Schloen y Gómez Pintado frente a la aparente neutralidad de Zaunschirm, intentando dar respuesta a la pluralidad semántica partiendo de una perspectiva menos restrictiva de la historia del arte para afrontar así la variabilidad, la mutabilidad y la suplantación de los símbolos de este material oro. Así, siguiendo discursos antropológicos, conseguimos establecer una vía intermedia en la que los significados no surgen de nuevo en cada obra, ni tampoco están limitados a un léxico de asociaciones cerradas e inmutables; más bien las relaciones se renuevan en un flujo entre material y creador.

Nuestra contribución reside además en identificar una nueva estrategia dentro de la línea de *contra-significados* consistente en la merma de las propiedades morfológicas del oro. Así, contraviniendo las propiedades intrínsecas del material, el *contra-oro* pone en evidencia las debilidades de las teorías que se apoyaban en un determinismo material e incluso en una iconografía de los materiales. Por otro lado, que algunos artistas elijan la estrategia del *contra-oro* subraya la nueva función de la materia como arma discursiva en sus obras. Una segunda aportación reside precisamente en este elemento discursivo. Como argumentamos en el capítulo dedicado al oro económico, por primera vez en su larga historia el material áurico está siendo utilizado como una incisiva herramienta de crítica contra el propio valor que hasta ahora venía representando. Así, por medio de formas connotadas como los lingotes, algunos artistas contemporáneos aluden a cuestiones meta-artísticas cuestionando la creciente mercantilización del arte e incorporando la crítica institucional para, a la postre, reflejar la arbitrariedad del propio valor. Una tercera contribución pone el acento en el propio material áurico, que se alza ahora como un elemento activo; una idea que no es nueva, pues estaba implícita en el concepto alquímico de la transubstanciación, aunque ahora los aspectos mágicos del oro resurgen renovados en una suerte de nueva alquimia, entendida como una combinación entre la transformación y la imaginación, donde tiene cabida la redención y la utopía en un contexto secularizado.

Otro aspecto destacable es nuestra ruptura con la tradicional dicotomía materia-espíritu; y si bien reconocemos que en un primer momento partimos con un esquema mental similar, sin duda deudor de la tradición cristiana y occidental en la que estamos inmersos —y que seguramente estará presente en la mayoría de los espectadores condicionando la recepción de las obras áuricas contemporáneas—, pronto nos deshicimos de esas constricciones. Más difícil fue la construcción de un nuevo andamiaje conceptual que pusiera orden a una caótica amalgama de intuiciones, conceptos y observaciones. A lo largo de este proceso encontramos algunas hipótesis que se ajustaban a nuestras consideraciones, como la

teoría gibsoniana de la percepción en movimiento que sustituía materia-mente por sustancia, medio y superficie, situando el foco en el movimiento. Así, subrayando la fluidez entre los materiales, los creadores y los significados, dentro de una nueva morfología del cambio, damos valor a la *praxis* por encima de la teoría, a la mano por encima de la mirada y a los procesos por encima del objeto terminado. Interrogando al artista sobre el proceso creativo estamos reconociendo el carácter performativo y fluido de los materiales y en este giro de la iconografía a las morfogénesis de los materiales, nos interesamos por los materiales-en-movimiento y la relación que se establece con el creador, el ambiente y el público; en otras palabras, nos interesa *una antropología del material en movimiento*.

Con todo, lo fundamental no es lo que significa el oro, sin lo que *hace* el oro. Siguiendo a Ingold, argumentamos que los significados no vienen predigeridos de una tradición estática; ni tampoco se construyen *ex novo*; más bien se van construyendo conjuntamente —creador y materia— adecuándose a las cambiantes condiciones del presente. Así, cada uso del oro abre posibles significados con un carácter performativo y relacional, un *continuum* donde se entreteje el significado heredado, el contexto actual, el receptor y el artista, en un proceso abierto y en movimiento.

## LIMITACIONES

La primera limitación para la investigación residió en el trabajo de campo con los artistas, ya que las entrevistas llevadas a cabo podrían estimarse como una muestra excesivamente pequeña para valorar las opiniones de los artistas. Sin embargo, la calidad y extensión de algunas de estas compensarían estas trabas; además de las cinco entrevistas y una encuesta inéditas habría que añadir las siete entrevistas publicadas y once escritos de artistas, comprendiendo un total de veinticuatro artistas. Un valor añadido de las entrevistas realizadas por nosotros, es que permitió abrir el espectro del discurso, hasta ahora circunscrito a un grupo reducido de artistas —Yves Klein, Joseph Beuys o James Lee Byars— prestando así atención a un heterogéneo grupo de artistas emergentes o menos estudiados cuyas propuestas, se veían ahora revaloradas.

Una segunda limitación fue la necesidad de adoptar un enfoque transdisciplinar. Nos hemos apoyado en la antropología, la sociología, la historia económica y la filosofía, todas disciplinas en las que entramos a partir de la historia del arte, tomando prestado conceptos y, en ocasiones, métodos. Esa transdisciplinareidad entraña cierta indefinición, pues al salirnos de la ortodoxia y cabalgar entre dos o tres ámbitos los conceptos se vuelven más ambiguos. Sin embargo, siguiendo de cerca a estudiosos que se han acercado al arte a partir de su propia disciplina —como el antropólogo Tim Ingold y su método de las cuatro Aes (Arte, Arqueología, Arquitectura, Antropología)— constatamos el enriquecimiento que aporta este método, pues permite superar las categorías para enfrentarse al tema de forma fluida y holística.

## SUGERENCIAS DE NUEVAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

La mayor parte de los artistas seleccionados para este estudio son mujeres. No fue una elección premeditada; reflexionando sobre esta circunstancia, encontramos que tanto la obra de Elena del Rivero como Carmen Calvo se prestan a ser abordadas a partir de las teorías feministas explorando los nexos entre oro, materia y género. Por otro lado, si en su momento Jean-Joseph Goux trató el oro y el falo, no estaría de más una investigación sobre las connotaciones psicológicas, culturales y artísticas del mito de Dánae, ese oro fértil que penetra el cuerpo de una mujer encerrada en una torre aunando la perspectiva matérica y las teorías de género. Esta sería una de las posibles líneas de desarrollo.

Una segunda línea podría abordar la recepción de las creaciones áuricas contemporáneas entre el público —quizá en el marco de una exposición monográfica dedicada al oro— pues si hay algo que caracteriza este material es precisamente su reconocibilidad. Un estudio empírico que indagase tanto la percepción como las expectativas del visitante permitiría ampliar así el campo de las relaciones entre materiales-creador-ambiente para incluir ahora el público. En este caso, se trataría de sacar del discurso a los propios materiales para centrarse en las relaciones bajo la premisa de que es en ellas donde se establecen y se activan los significados. El foco ya no estaría ahora en la propia materialidad sino en la sustancia de las relaciones materiales.

Una tercera línea sugiere explorar la superficie y la performabilidad, ese flujo de significados, experiencias y relaciones que tienen lugar en las superficies de los materiales. Se trataría de indagar en aquellos materiales —nuevos y tradicionales— cuya maleabilidad permite transformarse en piel o superficie. Desde el punto de vista teórico, esos materiales ultraligeros y ultra-finos remiten a varios conceptos contemporáneos, entre ellos el *ultra-mince* de Duchamp, que giran en torno a la ligereza y la levedad, lo inestable, y también —aunque no solo— lo efímero; mientras, desde la perspectiva de la ciencia de los materiales, la capacidad de controlar la materia a escala atómica —la nanotecnología— es un ámbito científico que está alcanzando actualmente un gran desarrollo, y donde precisamente las propiedades cambiantes del oro están siendo investigadas.

Otra posible línea podría centrarse en el oro falso. La purpurina y el oropel están muy presentes en las prácticas artísticas contemporáneas; y si bien las exposiciones recientes en torno al oro les han dedicado espacio, aun queda por escribir esa otra “historia del fraude”, una genealogía del oro falso que profundice en las interpretaciones culturales de falsedad, sospecha y espectáculo.

En definitiva, tratando metodológicamente este complejo material a partir de una perspectiva abierta y plural, hemos querido enriquecer el discurso en la literatura, liberándolo de las ataduras de las interpretaciones conocidas, y, sumando a los antiguos referentes nuevas metáforas, brindar la oportunidad a (re)descubrir la experiencia de un material excepcional. Por último, pretendemos subrayar el carácter necesariamente incompleto de cualquier aproximación a un material que está vivo como nosotros; lo contrario sería lo cerrado, lo inerte, la muerte. Y nuestro material, como todo material es potencialidad; en otras palabras, vida.

OROS

ACES





APÉNDICE 1

# **CRONOLOGÍA DE EXPOSICIONES SOBRE EL ORO**



Relación de exposiciones sobre el oro en el arte contemporáneo por orden cronológico.  
Listado de artistas por orden alfabético.

## 1967

Comisario: Dietrich Mahlow

*Spiegel Gold*. [Catálogo de la exposición]. Nuremberg, 1967.

**Artistas:** Nobuya Abe, Walter Berdrow, Remo Bianco, Janez Bernik, Anna-Eva Bergman, Max Bill, Gerhard Bogatzki, Giuseppe Capogrossi, Lucio Fontana, Hap Greishaber, Heinz E. Hirscher, Alfonso Hüppi, Hundertwasser, Johannes Itten, Zoltan Kemeny, Yves Klein, Werner Kreuzhage, Herbert Oehm, Picelj, Otto Piene, Lothar Quinte, Josua Reinchert, Hans D.Voss, Renate Weh, Hans Wiedemann, Dagmar Zitzmann.

## 1991-1992

Comisario: Tilman Osterwold

OSTERWOLD, Tilman, *et al.* *Das Goldene Zeitalter*. [Catálogo de la exposición]. Stuttgart: Württembergischer Kunstverein, 1991.

**Artistas:** John Armleder, Walter Berger, Ulrich Bernhardt, Joseph Beuys, Guillaume Bijl, Barbara Bloom, Bernhard J. Blume, Stefan Bohnenberger, Rudolf Bonvie, Marcel Broodthaers, Johannes Brus, Erich Buchholz, Daniel Buren, Michael Buthe, James Lee Byars, Philippe Cazal, Francesco Clemente, George Condo, Leo Copers, Georg Csonka, Enzo Cucchi, Carl Otto Czeschka, Walter Dahn, Stefan Demary, Jessica Diamond, Braco Dimitrijevic, Jiri Georg Dokoupil, Ugo Dossi, Otto Dressler, Hubert Duprat, Hartwig Eberbach, Christian Eckart, Karl-Heinz Eckert, Marianne Eigenheer, Georg Ettl, Gretchen Faust, Ian Hamilton Finlay, Ludger Gerdes, Gilbert & George, Bruno Gironcoli, Hans Haacke, Tim Head, Carl Fredrik Hill, Bernhard Höke, Andreas Horlitz, Stephan Huber, Thomas Huber, Pascal Karn, Yves Klein/ Christo, Ivan W. Klijun, Per Kirkeby, Imi Knoebel, Alexander Kosolapow, Milan Kunc, Yayoi Kusama, Karl Langerfeld, Wolfgang Laib, Thomas Lange, Thomas Lanigan-Schmidt, Bertrand Lavier, Thomas Lehnerer, Attila Richard Lukacs, John Massey, McDermott & McCough, Gerhard Merz, Olaf Metzel, Victor Mira, Johannes Molzahn, Aimée Morgana, Alfred Müller, Johannes Muggenthaler, Lowell B. Nesbitt, Helmut Newton, Luigi Ontani, Mimmo Paladino, Giulio Paolini, Eduardo Paolozzi, Izhar Patzin, Werner Powlok, Giuseppe Penone, Perejaume, Anne und Patrick Poirier, Sigmar Polke, Immanuel Preuss, Patrick Raynaud, Gerd Rohling, Tim Rollins + K.O.S., Julio Rondo, Salvo, Oskar Shlemmer, Julian Schnabel, Jo Schöpfer, Rob Scholte, Simpfendorfer, Tjarda Sixma, Ettore Sottsass, Hans-Peter Sprinz, Haim Steinbach, René Straub, Elaine Sturtevant, Yuji Takeoka, Volker Tannert, Henk Tas, Teer, Dieter Teusch, Elmar Trenkwalder, Ulay/Marina Abramovic, Timm Ulrichs, Meyer Vaisman, Daan van Golden, Ben Vautier, Stephan van Huene, Andy Warhol, Bill Woodrow, Jindrich Zeithamml, Rhonda Zwilling.

## 1992

Comisario: Paul Corazolla; von Eckhart.

*Farbe Gold. Dekor. Metapher. Symbol. Beweggründe für Malerei heute (Color Oro. Decoración. Metáfora. Símbolo. Motivos para pintar hoy).* [Catálogo de la exposición]. Haus am Lützowplatz. Berlín, 1992.

### **Fechas:**

**Artistas:** Christina Barroso, Gleb Bogomolov, Christos Bouronikos, Michael Buthe, James G. David, Albrecht Demitz, G.L. Gabriel, Helmut Gutbrod, Andreas Grunert, Otto Herbert Hajek, Charlott Herzog von Berg, Walter vom Hove, Peter Ernst Kaufmann, Mona Könen, Sybille Kretschmer, Godehard Lietzow, Elke Lixfeld, Milovan De Stil Markovic, Géza Mészáros, Silviu Oravitzan-Cretzu, Martin von Ostrowski, Barbara Penn, Günther Ries, Salomé, Axel Sander, Carola Scheil, Gabriele Schlesselmann, Eberhard Schlotter, Anette Schultze, Erika Stürmer-Alex, Renée Strecker, John Sultana, Ludwig Uloh, Werner Vollert, Andy Warhol, Ryszard Was-ko, Susanne Wehland, Dieter Weidenbach, Karla Woisnitza, Tatsuhiko Yokoo.

## 2002

Comisario: Harald SZEEMANN

*Geld und Wert. Das letzte Tabu.* (Dinero y Valor. El último tabú) [Catalogo de la exposición.] Zürich: Oehrli, 2002.

**Fechas:** 15 de mayo – 20 octubre 2002

**Lugar:** Arteplage Biel, Pavillon der Schweizerischen Nationalbank.

**Artistas:** Arman, Antonin Artaud, Marcel Broodthaers, James Lee Byars, Marcel Duchamp, Tracy Enim, Mona Hatoum, Barbara Kruger, Hans Haacke, Martin Kippenberger, Piero Manzoni, Serge Spitzer, Vladimir Tatlin, Jean Baptiste Ngnetchopa, Wang Jin, Yukinori Yanagi, Andreas Gursky, Ben Vautier, Soo Ja Kim, Yves Klein, Serge Spitzer, Andy Warhol

## 2006

Comisarios: Welead Beshty; Bob Nicklas

*The Gold Standard.* P.S. 1. Nueva York. [Sin catálogo].

**Fechas:** 29 de octubre de 2006 - 15 de enero de 2007

**Artistas:** John Armleder, Andisheh Avini, Barry X Ball, Marcel Broodthaers, Tim Davis, Thomas Demand, Jessica Diamond, Sylvie Fleury, Felisa Funes, Piero Golia, Wayne Gonzales, Kent Henricksen, Thomas Hirschhorn, Fred Holland, Alfredo Jaar, Annette Kelm, Terence Koh, Yayoi Kusama, Louise Lawler, Daniel Lefcourt, Sherrie Levine, John Miller, Geof Oppenheimer, Mai-Thu Perret, Paul Pfeiffer, Seth Price, Rob Pruitt, David Ratcliff, Tim Rollins and K.O.S., Haim Steinbach, Sturtevant, Vincent Szarek, Wolfgang Tillmans, Kelley Walker, James Welling, and Eric Wesley.

## 2008

Comisaria: Dolores Denaro

*Aurum. L'or dans l'art contemporain*. [Catálogo de la exposición]. DENARO, Dolores (ed.). Biel, Bienne: CentrePasquArt de Bienne, 2008.

**Fechas:** 14 de septiembre de 2008 - 30 de noviembre de 2008

**Artistas:** Francis Acea, AES+F, John Armleder, Alexandra Bachzetsis, Pavel Braila, Olaf Breuning, Martin Creed, Liu Ding, Jason Dodge, Ariene Epars, Jan Fabre, Sylvie Fleury, Michael François, Aurélien Gamboni, Subodh Gupta, Thomas Hirshhorn, Alfredo Jaar, Dachun Ji, Andras Kaiser, San Keller, Scott King, Terence Koh, Jeong-A Koo, Hannah Külling, Alicja Kwade, Ingeborg Lüscher, Jason Martin, John Miller, Guido Nussbaum, Julian Opie, Mai-Thu Perret, Carmen Perrin, Ana Roldán, Albrecht Schnider, Rudolf Stingel, Urs Stooss, Marie Velardi, Not Vidal, Ai Weiwei, Rob Wynne, René Zäch.

## 2010

*El Dorado*. Galería Álvaro Alcázar, Madrid. [Sin catálogo].

**Fechas:** diciembre de 2010

**Artistas:** Carlos Aire, Eduardo Arroyo, Frederic Amat, Adolfo Barratán, Rafael Canogar, Luis Carelo, Simon Edmondson, Javier Garcerá, MP. Herrero, Antón Llamazares, Bosco Sodi, Guillem Nadal, Josep María Sirvent, Chus García-Fraile y Carmen Calvo.

## 2012

### 1. Comisarios: Anne Schloen; Michael Kröger

*Ashes and Gold. A World's Journey*. SCHLOEN, Anne; KRÖGER, Michael (eds.). Herford: Mara Herford/ Museum Schloss Moyand, 2012.

**Fechas:** 28 de enero de 2012 - 22 de marzo de 2012 (Marta Herford) y 13 de mayo de 2012 - 19 de agosto de 2012 (Stiftung Museum Schloss Moyland)

**Artistas:** Pawel Althamer, Gili Avissar, Massimo Bartolini, Lore Bert, Joseph Beuys, Gillaume Bijl, Marcel Broodthaers, James Lee Byars, Jacques Charlier, Paolo Chiasera, Anja Ciupka, Thomas Demand, Igor Eskinja, Luka Fineisen, Lucio Fontana, Michael François, Filip Gilissen, Félix González-Torres, Sudodh Gupta, David Hammons, Douglas Henderson, Andy Hope Rebecca Horn, Alfredo Jaar, Anish Kapoor, Yves Klein, Stefanie Klingemann, Jannis Kounellis, Gereon Krebber, Bruno Krenz, Marie-Jo Lafontaine, Maik und Dirk Löbber, Heinz Mack, Yaël Nazé, Louise Nevelson, Navid Nuur, Wolsfgang Paalen, Mimmo Paladino, Otto Piene, Sigmar Polke, Friederike von Rauch, Man Ray, Erich Reusch, Gerhard Richter, Lars Rosenbohm, Reiner Ruthenbeck, Jürgen Stollhans, Ines Tartler, herman de vries, Andy Warhol, Lawrence Weiner, Claudia Weiser, Richard Wright.

## **2. Comisario: Thomas Zaunschirm**

ZAUNSCHIRM, Thomas; HUSSLEIN-ARCO, Agnes (eds.). *Gold*. [Catálogo de la exposición]. Viena: Hirmer Belvedere, 2012.

**Fechas:** 15 de marzo de 2012 - 17 de junio de 2012

**Artistas:** Carlos Aires, Abbas Akhavan, Franz Josef Altenburg, Johannes Angerbauer, Stephen Antonakos, Ian Anull, Billy Apple, John Armleder, Schüler Rudolf Bachers: Karl Borschke, Karl Maria May, Leopold Zlabinger, Andreas Harsch, Ferdinand Kitt, Anton Schellerer (Vergolder), Stephan Balkenhol, Georg Baselitz, Willi Baumeister, Joachim Baur, Michael Bergt, Mose Bianchi, Hans Bischoffshausen, Jill Biskin, William Blake, Arik Brauer, Thomas Brix, Guillaume Bruère, Chris Burden, Pam Burnley-Schol, Michael Burges, James Lee Byars, Sarah Cain, Theres Cassini, Gor Chahal, Małgorzata Chodakowska, George Condo, William Cordova, Johann Georg Danninger, Jiří Georg Dokoupil, Johannes Domenig, Mary Frances Dondelinger, Godfried Donkor, Christian Eckart, Rudolf H. Eisenmenger, Manfred Erjautz, Jan Fabre, Luciano Fabro, Helmut Federle, Norbert Fleischmann, Sylvie Fleury, Gunther Förg, Ernst Fuchs, Makoto Fujimura, Gajin Fujita, Jakob Gasteiger, General Idea, Robert Ginder, Bruno Gironcoli, Yoko Grandsagne, Karl Haas, Richard Hamilton, Barkley Hendricks, Lori Hersberger, David Hewson, Friedensreich Hundertwasser, Marcello Jori, Jürgen Kadow, Josef Kern, Yves Klein, Imi Knoebel, Cornelius Kolig, Kolkoz, Kretischer Maler (Griechisch), Milan Kunc, Alicja Kwade, Eduard Lebiezki, Frederic Leglise, Rudolf Leitner-Gründberg, Sherrie Levine, Jason Clay Lewis, Edward Lipski, Hung Liu, Heinz Mack, Dimitrije Bašievic Mangelos, Franz Mayrhofer, Herbert Mehler, Frans van Mieris d. Ä., Gary Milek, Patricia Miranda, Paul Morrison, Wojciech Mucha, Peter Murphy, Winfried Muthesius, Pete Nawara, Hermann Nitsch – Hermann Staudinger, Oswald Oberhuber, Emil Orlik, Gabriel Orozco, Mimmo Paladino, Pepo Pichler, Eva Pliem, Marc Quinn, Kurt Regschek, Karl Manfred Rennertz, Robin Rhode, Gerhard Richter, Gerwald Rockenschau, Edouard Sacaillan, Tom Sachs, Salzburger Maler, Elisabeth von Samsonow, Carme Sanglas, Walter Schnabl, Gundula Schulze Eldowy, Gustav Seyffert, Lucy Skaer, Nedko Solakov, Hermann Staudinger, Giandomenico Tiepolo, Panos Tsagaris, Yannis Tsarouchis, Unbekannte Künstler, Victor Vasarely, Tabitha Vevers, Not Vital, Jan Maarten Voskuil, Otto Wagner, Andy Warhol, Robert Weber, Max Weiler, Fred Wesley, Franz West, Clemens Wolf, Erwin Wurm, Toby Ziegler.

## **3. Comisaria: Helen Clifford**

*Gold. Power and Allure*. CLIFFORD, Helen (ed.). [Catálogo de la exposición]. Londres: The Goldsmiths' Company, 2012.

**Fechas:** 1 de julio de 2012 - 28 de julio de 2012

**Artistas:** En esta exposición se presentan obras de orfebrería y obras contemporáneas.

## **4. Comisaria: Harriet Zilch**

*Gold rush. Contemporary Art made from, with or about Gold*. [Catálogo de la exposición]. ZILCH, Harriet (ed.). Nuremberg: Kunsthalle Nurenberg, 2012.

**Fechas:** 18 de octubre de 2012 - 13 de enero de 2013 (Kunsthalle Nürnberg, Nuremburgo)

17 de febrero de 2013 - 14 de abril de 2013 (Villa Merkel, Galerien der Stadt Esslingen am Neckar)

**Artistas:** Pawel Althamer, Joseph Beuys, Michael Budny, Anja Ciupka, Jürgen Drescher, Filip Gilissen, Félix González Torres, Daniel Knorr, Alicja Kwade, Kris Martin, Jonathan Monk, Alexandra Müller, Roman Ondák, Martin Pfeifle, Claus Richter, Michael Sailstorfer, Jonahnnes Vogh, Claudia Weiser.

## **2014-2015**

Comisario: José Carlos Díaz

*Gold Exhibition at the Bass Museum Miami.*

**Fechas:** 8 de agosto de 2014 - 11 de enero de 2015

**Artistas:** Olga de Amaral, Eric Baudart, Carlos Betancourt, Chris Burden, James Lee Byars, Elmgreen and Dragset, Dario Escobar, Sylvie Fleury, Cyprien Gaillard, Patricia M. Hernandez, Jim Hodges, Glenn Kaino, Alicja Kwade, Sherrie Levine, Kris Martin, Fernando Mastrangelo, Yucef Merhi, John Miller, Martin Oppel, Ebony G. Patterson, Todd Pavlisko, Robin Rhode, Cristina Lei Rodriguez y Rudolf Stingel.





APÉNDICE 2

# ARTISTAS



Relación por orden alfabético de artistas y obras estudiados.

## A

ABRAMOVIC, Marina y ULAY

*Gold found by artists [Oro encontrado por los artistas]*, 1981

*7 easy pieces (How to explain art to a dead hare) [7 piezas fáciles (Cómo explicar el arte a una liebre muerta)]*, 2005

ARMLEDER, John

*Popoxomitl # 2*, 2006

## B

BALCELLS, Eugènia

*Homenaje a los elementos*, 2012

BERMEJO, Karmelo

*Escarpías de oro macizo para colgar obras de arte*, 2009

*Componente interno de un electrodoméstico de la casa del director de un centro de arte reemplazada por una réplica de oro macizo con los fondos del centro que él dirige*, 2010

*Pepita de oro macizo pintado de oro falso*, 2011

BEUYS, Joseph

*Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt [Cómo explicar el arte a una liebre muerta]*, 1965

*Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet [El silencio de Duchamp está sobrevalorado]*, 1964, junto con Wolf Vostell, Thomas Schmit, y Bazon Brock

*Waldlung - Einschmelzung Der Zarenkrone [Transformación - La fusión de la corona imperial]*, 1982

*Friedenshase mit Zubehör [Liebre de la paz con accesorio]*, 1982

*7000 Eichen [7000 robles]*, 1982-1987

BRAILA, Pavel

*Baron's Hill*, 2005

BRANCUSI, Constantin

*Columna sin fin*, 1938

BROODTHAERS, Marcel

*Lingot d'or [Lingote de oro]*, 1971

*Lingote de oro estampado con marca de águila*, 1987

BURDEN, Chris

*Tower of Power* [La torre del poder], 1985

*The Tower of Power: A Hundred Kilograms of Gold* [La torre del poder: cien kilos de oro], 2002

BYARS, James Lee

*The Wand* [La vara], 1975

*The Perfect Epitaph* [El epitafio perfecto], 1975

*The Death of James Lee Byars* [La muerte de James Lee Byars], 1982/1994

*The Figure of Interrogative Philosophy* (o IP) [La figura de la filosofía interrogativa], 1987

*The Figure of Question is in the Room* [La figura de la pregunta está en la habitación], 1987/1995

*IS* [ES], 1989

*The Golden Tower* [La torre dorada], 1982, 1985, 1990, 1992

*La esfera de oro*, 1992

## C

CALATRAVA, Santiago

*Obelisco de la Caja*, 2009

CALVO, Carmen

*Todo lo ve*, 1989

*Ordenación de formas*, 1993

*Marcha fúnebre*, 1998

*Hacer las paces con la muerte*, 2002

*Vivas o muertas*, 2002

*Negro corsé velludo*, 2002

CASTRO, Jota

*El tesoro de los Incas*, 2008

CORVAJA, Giovanni

*The Golden Fleece* [Toisón de Oro], 2008-2009

## D

DEMAND, Thomas

*Bullion*, 2003

DIMITRIJOVIC, Braco

*Who is the Queen of the Frogs?* [¿Quién es la Reina de las Ranas?], 1981

## E

ELMGREEN & DRAGSET (Michael Elmgreen & Ingar Dragset)

*Powerless Tructures Fig. 101*, 2013

## F

FONTANA, Lucio

*Signorina seduta [Señorita sentada]*, 1931

*Ritratto di Teresita [Retrato de Teresita]*, 1938

*Venezia era tutta d'oro [Venecia era toda de oro]*, 1961

FRÜCHTL, Tom

*Hybrid [Híbrido]*, 2008

## G

GALINDO, Regina José

*Looting*, 2010

*Falso León*, 2011

GARCÍA, Dora

*Frases de Oro*, 2005

*Leído con dedos de oro*, 1999

*Oro 1 y Oro 2*, 1999

GONZÁLEZ-TORRES, Félix

*Untitled (Placebo-Landscape-for Roni) [Sin título (Placebo-Paisaje para Roni)]*, 1993

*Untitled (Golden), [Sin título (Dorado)]*, 1995

GUPTA, Sudoh

*1 k.g. war [1 kilo guerra]*, 2007

## H

HAANS, Hans

*Broken R.M.*, 1986

HILL, Gary

*Frustrum*, 2006

HIRSCHHORN, Thomas

*Gold Mic-Mac*, 1998

HORN, Rebecca

*The Gold Rush [La fiebre del oro]*, 1986

*Ravens Gold Rush [Cuervos fiebre de oro]*, 2011

HORN, Roni

*Gold Field [Campo de oro]*, 1980-1982

*Paired Gold Mats, for Ross and Felix [Pareja de esteras de oro, para Ross y Félix]*, 1994

## I

INSECT, Paul

*Bitten Gold [Oro mordido]*, 2007

IRIZAR, Fritzia,

*Sin título (Sobre el Desgaste)*, 2010

## J

JANSSENS, Ann Veronica

*Tropical Paradise [Paraíso Tropical]*, 2006

*Pavillon Doré [Pabellón dorado]*, 2007

*Untitled (California Blinds) California Blinds [Sin título, Persianas californianas]*, 2008

JOURNIAC, Michel

*Îcône du temps présent [Iconos del tiempo presente]*, 1988

## K

KELLER, San

*Give or Take [Da o recibe]*, 2005/2006

KLEIN, Yves

*Zona de Sensibilidad Pictórica Inmaterial nº3, Serie 1, 7 de diciembre de 1959*

*Boîte à lingots [Caja de lingotes]*, c. 1959

*Ex voto de Santa Rita di Cascia*, 1961

*Ci-git l'espace [Aquí yace el espacio]*, c. 1960

*monogold sans titre (MG 8)*, 1962

*Cesión a M. Blankfort (160 gramos de oro en lingotes)*, 10 de febrero de 1962

*Serie 4, zona 1 (acción; Cesión de Dino Buzzatti (20 gramos de oro en pan de oro, enero 1962)*

KLINT, Hilma Af

*Sin título, nº 1*, 1915

KOH, Terence

*The Temple of the Golden Piss [El templo del pis dorado]*, 2005

*Captain Buddha [Capitán Buda]*, 2008

*GOD*, 2007



KOUNELLIS, Jannis

*Senza titolo [Sin título]*, 1972

*A Damiano Rousseau*, 1972

*Tragedia Civile [Tragedia civil]*, 1975

KWADE, Alicja

*Kohle (Union 666) [Carbón (Unión 666)]*, 2008

## L

LEVINE, Sherie

*Fountain (after Marcel Duchamp: A.P.) [Urinario (siguiendo a Marcel Duchap: A.P.)]*, 1997

## M

MANZONI, Piero

*Merda d'artista [Mierda de artista]*, 1961

MONK, Jonathan

*The weight of my hand in gold [El peso de mi mano en oro]*, 2005

## P

PARKER, Cornelia

*Wedding Ring Drawing (circumference of a living room) [Alianza (circunferencia de un cuarto de estar)]*, 1998

PARMIGGIANI, Claudio

*La chambre d'or*, 2002

*Monte d'Oro*, 1999

PAPE, Lygia

*Ttéia [Telearaña], n°1, C*, 2009

PERRIN, Carmen

*Flac [Charco]*, 2008

PISTOLETTO, Michelangelo

*Autoritratto oro [Autorretrato de oro]*, 1960

*Venere degli stracci dorata [Venus de trapos dorada]*, 1972

PICABIA, Francis

*Très rare tableau sur la terre [Un muy extraño cuadro en la tierra]* 1915

POLKE, Sigmar

*Ohne Titel [Sin título]*, 1983

*Sin título [Quetta, Pakistán]* 1974-1978  
*Athanor [Atanor]*, 1986

## Q

QUINN, Marc  
*Siren [Sirena]*, 2008

## R

RAUSCHENBERG, Robert  
*Gold Painting [Pintura de oro]*, 1953  
*Dirt Painting (for John Cage) [Pintura de suciedad (para John Cage)]*, 1953  
RICHTER, Evariste  
*Lingot mort [Lingote muerto]*, 2007  
RIVERO, Elena del  
*Dishcloth [Trapo de cocina]*, 2008  
*Af Klint #F2*, 2008  
*Wounds #12 [Heridas #12]*, 2009  
*Mending Fontana [Cosiendo a Fontana]*, 2012  
ROJAS, Miguel Ángel  
*El Nuevo Dorado*, 2102

## S

SAILSTOFER, Michael  
*Pulheim gräbt [Pulheim excava]*, 2009  
SOENSBECK, Susan van  
*Silence is Golden [El silencio es dorado]*, 2012  
STEINER, Rudolf  
*Untitled [Sin título]*, 2009

## T

TINGUELY, Jean  
*La Vittoria [La victoria]*, 1970

## V

VALLS, Pierre  
*Souvenir*, 2008

## W

WARHOL, Andy

*Young Boy Dreaming* [*Joven niño soñando*], 1957

*Gold Marilyn Monroe* [*Marilyn Monroe de oro*], 1962

WRIGHT Richard

*No Title*, 2009



APÉNDICE 3

# **ENTREVISTAS A LOS ARTISTAS POR LA AUTORA**





[Fig. 1] Elena del Rivero ante su obra *Dishcloth*, 2008

## ELENA DEL RIVERO (VALENCIA, 1949)

*La entrevista tuvo lugar en la Galería Elvira González de Madrid  
28 de enero de 2009 (audio)*

**Diana Angoso (DA):** *Vamos a empezar si quieres. Estamos en la Galería Elvira González en Madrid, estoy con la artista Elena del Rivero, son más o menos las 5 y media.*

**Elena del Rivero (EdR):** 5:45.

**DA:** *5:45 del día 28 de enero de 2009. El objetivo de la entrevista es analizar los procesos creativos, analizar el significado de los materiales y de los procesos en la obra, concretamente en la obra que está ahora expuesta, se llama...*

**EdR:** *L'œil d'âme.*



**DA:** *L'œil d'âme. Le voy a dar la palabra a Elena del Rivero para que nos hable de esta exposición.*

**EdR:** El título *L'œil d'âme* lo he sacado de Hélène Cixous, una filósofa francesa. *L'œil d'âme* es “el ojo del alma” pero al oído, en francés suena como “el ojo de la dama”; y esto me venía muy bien, con lo que yo estaba tratando en este momento. He hecho esta exposición en un año y medio, me ha costado bastante tiempo. He sufrido mucho porque quería hacer dialogar y retomar la pintura desde un ángulo diferente al que venía haciéndolo hasta ahora con la obra sobre papel, que ha sido el elemento más extenso del trabajo.

El hilo conductor... Es muy difícil hablar del trabajo de uno; para empezar, lo que te voy a dar son pequeños apuntes o chisporrotazos que a lo mejor, te sirven para tú hilar otro discurso. Lo más importante para mí en esta exposición era precisamente “el ojo del alma”; “el ojo del alma” lo relacionaba mucho con el tema de la herida, porque la herida yo la he trabajado mucho. El tema de la raspadura y de la curación también. Esta exposición va de curación. Me preguntan mucho cuando digo esa palabra —¿curación de qué?—, bueno, pues tampoco lo sé pero pretendo decir curar en el sentido de transformar, en el sentido de la alquimia.

**DA:** *De la alquimia.*

**EdR:** Cómo algo se transformaba en otra cosa. Ese proceso para mí de transformación lo equiparo al proceso de curación. Me he basado mucho en los tiempos medievales y de ahí [que] uno de los personajes que he adoptado para un trabajo es *El Monte de Eloísa*. En ese momento en el que yo adopto la figura de Eloísa, o sea, me llamo Eloísa y vivo en Nueva York en un estudio que se llama The Paraclate —era el nombre del convento de Eloísa en el Medioevo, el *Medieval Times* que le regaló Abelardo—. Entonces con todo eso, alrededor de todo eso, me he ido trazando un mundo.

En el año 2000 hice una *performance* de instalación, *La Perfecta Casada*, que luego se presentó por invitación de la Universidad de Salamanca en el Aula de Fray Luis de León. Y ahí es uno de los principios, cuando empiezo a atacar el oro, que había tomado de nuevo con antelación pero no era consciente... Muchas veces cuando se trabaja vas captando cosas que están a tu alrededor; funciona la intuición, funcionan esos golpes que en un momento tienes, porque vas observando, porque estás sola y te vas fijando en cosas que están a tu alrededor, y empiezan a cobrar un sentido como si algo estuviera pasando delante tuyo. Pero volviendo a *La Perfecta Casada*, en ese momento dediqué *La Perfecta Casada* a Eloísa, una mujer que se casó pero no quiso casarse. Está muy bien en el escrito que hace sobre Eloísa de María Zambrano, ahí está perfectamente... pero ahora sí te lo voy a decir yo.

En esa instalación de *La Perfecta Casada*, con el libro de *La Perfecta Casada* de Fray Luis de León, yo incorporo un cuadrado muy pequeño que dedico a Eloísa. Fue sobre una tabla dorada en oro, caligrafiada en rojo y verde olivo [Fig. 2].



[Fig. 2] Elena del Rivero. *Para Eloísa*, 2001

A partir de ese momento empiezo a trabajar el oro, unas veces más, otras menos. Porque el oro empieza a ser muy caro —es muy caro, normalmente utilizo 22 y 23 quilates—, es muy costoso de hacer, es muy elaborado. Y poco a poco iba haciendo piezas que les iba dando a ellas [las galeristas Elvira González e hija], que las iban vendiendo en colecciones muy raras. Veía que la gente se lo tomaba como cosa de rareza, y yo pensaba: “no es tan raro porque grandes artistas contemporáneos lo han utilizado”, es decir, yo no me considero que sea la primera en hacerlo. Nunca eres casi el primero. Las estatuillas que yo vi cuando estuve en Washington haciendo la instalación sobre el museo de Kabul, esas estatuas enormes, tan bellas, que vinieran de Afganistán.

**DA:** *Sí, claro, claro.*

**EdR:** De una belleza terrible. Entonces para mí el oro era una cosa casi normal. Después de haber estudiado el *Medieval Times*, a Eloísa, de haber visto tantas ilustraciones, y de atraerme tanto. Lo fundamental era la transformación de todo esto. Y uní transformación a curación.

**DA:** *Cuando vas a preparar una exposición, una serie o un proyecto, he leído que tienes una atención entre el control y el azar, entre la experiencia y la huella. Pero a mí me interesaba saber —aunque es difícil establecer categorías de tipos de artistas— si te consideras uno de esos artistas que trabajan directamente con los materiales, que son esos materiales los que...*

**EdR:** A mí, de mano te diré que a mí una de las cosas que más me fascina son los materiales, me gustan mucho. (...) Me atrae muchísimo experimentar, me produce mucha satisfacción y mucho dolor porque no sabes a veces cómo solucionar los problemas. A mí los materiales me gustan, experimentar con materiales nuevos me fascina. Y creo que manejo, me gusta manejar los materiales y darle sentido a los materiales, el símbolo que representan los materiales,

entonces eso para mí es muy importante. No estoy hablando de paradoja, estoy hablando de la simbología que tienen los materiales, y darles contenido y trabucar el contenido que han tenido a lo largo de la historia, o sea, en el sentido de dar una vuelta de tuerca. Vuelvo otra vez al sentido de la transformación del oro, que realmente es asimilar, o quererle, querer darle al oro la facultad de curación, a mí me interesa mucho.

**DA:** *Dentro de esa idea de curación, de alquimia, ¿te acercaría más a lo, digamos, espiritual, a la deidad frente a otra simbología del oro que es poder, riqueza, ostentación?*

**EdR:** De la misma forma he utilizado las perlas *ad infinitum*, hice instalaciones de perlas y probablemente haga más. En la perla, no me interesa el sentido social de la perla, a mí lo que me interesa de la perla es que se forma a través de capas. Lo dice también María Zambrano, creo, el sentido femenino de la perla con tantas capas, y la perla tiene un sentido de curación muy grande, la ha tenido en la antigüedad. Y yo llevo siempre una perla junto al cuerpo pero casi nunca se ve pero me produce bien. Y la perla tiene o ha tenido —hoy en día no porque cobra otro sentido— pero la perla ha tenido afinidades con la curación, también el *healing*, con lo femenino, en ese sentido he utilizado la perla. El oro lo utilizo en el sentido de la alquimia y en el sentido de... es que además he hecho una serie que se llama *Af Klint*. Af Klint era una mujer de principios de siglo que formaba parte de un grupo teosófico donde hacían los dibujos para sanar, y yo le he hecho una serie a ella en oro.

**DA:** *O sea, que no se trata de una espiritualidad de la luz, del oro como símbolo de luz medieval sino de una transformación más moderna, ¿no?*

**EdR:** Sí, efectivamente.

**DA:** *Más relacionada con la teosofía, con algo más universal o...*

**EdR:** Exacto. Y ella le da... a esa serie le doy el nombre *Af Klint*, que era una mujer que vivió en 1903 en Suecia y que estaba muy unida a todo el mundo de la teosofía, por supuesto, y ella ha sido como la musa, la inspiración en parte. Y ya, terminé dedicándole una serie.

**DA:** *Ya, ya lo he visto y me sorprendía porque no sabía quién era Af Klint, parecía Klimt pero claro, no lo es.*

**EdR:** No es Klimt. Af Klint, es muy interesante esta mujer y todo el grupo que tenía alrededor.

**EdR:** Pero has dicho Klimt.

**DA:** *Sí, he dicho Klimt.*

**EdR:** Y en realidad el cuadro rojo que hay ahí, que es *Danae*, la lluvia, para hacer ese cuadro he mirado mucho a Klimt y he ido mucho en Nueva York, al museo donde se ha recuperado este famoso [cuadro] de Klimt, [*Retrato de Adele Bloch-Bauer*, en Neue Galerie New York] y lo he mirado mucho; he mirado mucho como hacía él: cómo chisporroteaba y cómo había esa imagen en el cuadro, que cuando te acercas desaparecía, luego vuelve a aparecer, y me subyugó muchísimo ese cuadro. Realmente la *Danae*, esta *Danae* [se refiere a su propia obra] que es la lluvia, la caída [Fig. 3].



[Fig. 3] Elena del Rivero. *Danaë*, 2008

Pues sí, es que has dicho Klimt. Me gusta mucho también a veces decir las fuentes de donde procede. Hay muchas veces también que no lo sé. Por eso te he dicho que no se decirlo porque hay momentos que pienso que cuando estás muy cerca de lo que estás haciendo entonces tienes las cosas... encima de la mesa.

**DA:** Y esa obra de *Danae*. Bueno, hay dos cosas que me llaman la atención, una es el uso del rojo, que en las fuentes medievales, bizantinas más que medievales, el rojo se asociaba a la luz y era casi, junto con el oro, lo máspreciado. Y entonces me sorprende ese rojo.

**EdR:** Hay un azul. En realidad esta exposición iba de dos grises, oro, un rojo y un azul, pero el azul no lo pude colocar [en la exposición]. Son también colores muy medievales en las

ilustraciones. Era oro, bermellón, ultramarino y el verde, que también lo he utilizado para la serie el *veridian*, veridiano [verde].

**DA:** Verde, sí.

**EdR:** Que lo he utilizado en la serie *Af Klint*. Para una serie *Af Klint*, una de las (obras) está (realizada) solo en verde *veridian* [Fig. 4].



[Fig. 4]. Elena del Rivero. *Serie Af Klint # E3*, 2008. 36 x 29 cm. Láminas de oro de 22 quilates y gouache e hilo de seda sobre papel de abacá

Son colores que se utilizaron en las ilustraciones pero yo los he sacado. Pero como contraposición a todo eso —lo que la gente llama grises—, no son grises; es un color que nunca se utiliza o se utiliza muy poco en óleo, que es el sepia. El sepia es un color de la caligrafía fundamentalmente.

**DA:** Sí, claro. Y orgánico también de...

**EdR:** Esos cuadros están pintados —la gente ve mucho color—; hay muy poco; no hay. Hasta a lo mejor de repente aparece un poco de oro, unos amarillos; en otros que aparecen unos naranjas-oro pero está hecha solo con sepia —sepia, sepia caliente y sepia frío—; basta, no hay nada más. Lo que pasa que al mezclarlos según el blanco, hay blanco de zinc y otro blanco, y esos brillan más: es la inflexión de la luz la que le está dando el color. Es decir, la luz al chocar está mandando color aquí pero está todo hecho en sepia. Y el sistema azul ultramarino que es *Júpiter*. Es que además ha sido muy importante para mí titular ese cuadro

*Júpiter* frente al Molly que viene de Joyce [James Joyce], porque de alguna forma yo en mi cabeza lo mezclaba todo, a Júpiter con Joyce pero luego está el discurso, último segundo de Molly. Y tú has hablado del rojo, yo he tomado el rojo ahí en el sentido de más medieval.

**DA:** *Todos los rojos utilizados, todos.*

**EdR:** Los que he utilizado en ese. (...) Ya te digo, me encantan las tripas, la gente que me dice: “¿Cómo puedes hacer estas cosas?”, de escribir en textos lo que me está pasando hoy en día, todo lo que me está pasando empiezo a escribir, mis cantos están todos escritos. Aquí está Molly pero en la exposición que hice anterior de Rembrandt, todo lo que me venía a la cabeza en ese momento lo mostraba, cómo había contado yo la relación con Rembrandt. Rembrandt utilizaba mucho el oro para los dorados.

**DA:** *Sí, los dorados.*

**EdR:** En todos sus mantos, con los relieves, cuando aplicaba el relieve y metía el blanco salen esos oros refulgentes. Y utilicé también oro para hacerlo.

**DA:** *Retomando el proceso creativo tenía algunas preguntas sobre, por ejemplo el soporte como es el ábaca.*

**EdR:** ¿El ábaca?

**DA:** *¿Por qué el ábaca?*

**EdR:** A lo mejor no contesto a las preguntas como tú deseas. (...) El ábaca lo llevo utilizando hace muchos años. El ábaca es un papel muy resistente, el más resistente, sobre todo si está muy batido; la fibra es corta y es muy fuerte, y al mismo tiempo el papel es frágil. Resiste muy bien todo lo que le hago, lo he puesto por el suelo, lo he machacado, lo he destruido y lo he vuelto a curar. El agua la recoge mal pero a veces me gusta cuando caen los goterones de agua porque se craquela todo y también me gusta. El ábaca cuando tiene un gramaje alto, que es el que más se parece a... la velilla.

**DA:** *Al pergamino.*

**EdR:** Al pergamino.

**DA:** *Sí, o sea que tiene una resonancia también medieval, ¿no?*

**EdR:** Exacto, no es exactamente igual porque es lo contrario, esto es papel hecho de...

**DA:** *Vitela.*

**EdR:** Vitela, la vitela, al pergamino. Cuando fui a la Morgan Library estaba haciendo un proyecto allí... No, vino alguien de la Morgan Library, había uno al que le habían dicho que yo estaba haciendo cosas con códices medievales, y me dijo: "Pero si la Morgan Library, lo que estás haciendo aquí de coser estos pergaminos". Le contesté: "No, no son pergaminos, es abacá"; [entonces] me dijo: "Pues si pedimos permiso a la Morgan a lo mejor tú puedes verlo". Pedimos permiso y un mes después, fui a verlo, con los pasajes en blanco, me abrió la página, y yo vi cómo los pergaminos en el siglo XII, cuando se rajaban, [después] se bordaban. De eso, estiré del hilo y de ahí han salido unas obras de las que estoy muy contenta, y vi cómo se preparaba, entonces el ábaca todavía cobró más importancia para mí. Al ser un papel resistente, al ser un papel poco poroso, era lo que mejor me permitía a mí dorar, porque para dorar tengo que imprimir con barniz francés, luego tengo que hacer una preparación de 13 horas para empezar a poner la...

**DA:** *Pero ¿con estuco como en la madera o...?*

**EdR:** No, porque en la madera se hace al agua, y aquí al agua no.

**DA:** *Ah, no se hace al agua.*

**EdR:** No, aquí no lo hago al agua. En papel yo hago una preparación en tela... Yo esto lo he aprendido con un dorador profesional de Valencia, porque trabajé en la Universidad de Valencia, y que hizo toda la ciudad de las luces, esto que se presentó en Segorbe, se volvió a dorar y restaurar todo lo que existe en la comunidad valenciana sobre oro. Con él, yo me fui a Valencia y he aprendido, dije: "Quiero dorar sobre papel y tengo estas instrucciones". Y al mes recibo [las instrucciones]... "Esto es imposible", digo. Bueno pues se va a hacer, lo tenemos que hacer, y fue un proceso muy largo pero yo aprendí. Se hace con barniz francés que es al alcohol, y entonces eso sella el poro. Es también un producto que viene de los excrementos de los animales cuando lo mezclas con alcohol, y bueno, está el poro cerrado. Es cuando haces la impregnación de chagonel, que son trece horas, hasta que va secando y se queda a ese nivel de contacto, que es a las doce horas cuando empiezas... Se pega el elemento porque claro, estamos hablando de...

**DA:** *Pan de oro.*

**EdR:** Pan de oro. Y entonces... el paño de cocina por ejemplo se hizo en Nueva York dorándolo por delante y por detrás. Y ese paño de cocina —el resto de los oros gusta—, está barnizado porque yo quería que estuviera al aire libre el paño de cocina, entonces ese está barnizado de nuevo con barniz francés [Fig. 5].





[Fig. 5]. Elena del Rivero. *Dishcloth*, 2008

Los otros, como estaban enmarcados, no tienen ningún tipo de barniz, al barnizarlo le di un poco. Los bastidores sí que están hechos al agua porque entonces ya está hecha la madera, la madera está separada [Fig. 6].



[Fig. 6]. Elena del Rivero. *Objeto III*, 2008

**DA:** Pero luego está bruñida porque tiene mucho brillo.

**EdR:** Claro, está bruñado.

**DA:** ¿Y también está bruñado el pan de oro [de los paños]?

**EdR:** No, el pan de oro no. Están... no se puede bruñar. Tampoco están bruñidos los papeles en el centro. Pero claro, ahí hay pan de oro y hay *palladium* [paladio]; no es plata, es *palladium*. El palladium no es como *platinum* porque la plata oxida en negro y el *palladium* no. Ahora no hay ninguno, había uno...

**DA:** Sí, había uno.

**EdR:** Hay uno de *palladium*, sí, está... sí, que es el brillar, que es como el gris, es *palladium*, y el oro es oro, y no es plata. La gente se cree que es plata pero no es, es *palladium*, porque la plata pues ya te digo... [Fig. 7].



[Fig. 7]. Elena del Rivero. *Wound #16*, 2008

**DA:** *No da resultado.*

**EdR:** No resulta. Y ya hay una mezcla que hacen los doradores a veces que utilizan, me parece que se llama “*moon shadow*” y es una mezcla de oro con plata, con mucha plata y bronce, pero no tiene ese sabor del *palladium* tan bello. Y el cuadro de Molly le puse *palladium* también pero está caligrafiado con gouache.

**DA:** *Sí, efectivamente. Me he fijado que todas las obras sobre papel de ábaca tienen por un lado una marca de agua con nombre, en el de Rivero como también los medievales, la fabricación de... y se sigue haciendo, claro.*

**EdR:** Pero tengo mi escudo.

**DA:** *Y luego tu escudo al gouache.*

**EdR:** Eso está todo. Ahora voy a hacer el de 2009 y todos mis trabajos llevan estos escudos, a veces llevan dos o tres. Si he tardado tiempo en hacerlos y han pasado un año a otros eventos, obras que retoco, a veces les incorporo otro sello, más bien como lo hacían en el Japón, ¿sabes? El paso del tiempo también se plasmaba porque venía la gente, cuando los veía y pasaban otras personas y cada uno ponía su sello como que lo habían visto. Y no solo indicaba la gente que lo había visto sino el pasar del tiempo que a mí me interesa mucho.

**DA:** *También quizá una especie de obra colectiva.*

**EdR:** Sí.

**DA:** *Me ha interesado del papel ese, que es una constante en tu obra, ¿no?, el hecho que en Valencia fuese, precisamente en Játiva, fuese la primera manufactura que en Occidente en papel.*

**EdR:** Exacto. Y el Játiva trabaja mucho el dorador también.

**DA:** *Ah, ¿sí?*

**EdR:** Sí, claro. Y ahora, a mí el papel me lo hacen en Nueva York unos japoneses. Ahora voy a trabajar en Cataluña, que hay otro sitio muy importante donde también se vende papel en Nueva York y hacen ábaca, la baten de diferentes formas, la baten menos, es más larga la fibra y no es tan resistente, no es tan... es más porosa.

**DA:** *Más porosa.*

**EdR:** El Molí de Capellades [Museo y Molino Molí Paperer de Capellades] es un sitio muy importante. Estoy muy contenta porque me han propuesto trabajar con ellos; yo les he propuesto trabajar sobre el tema de la herida, y me han dicho a todo que sí. Y ahí voy a unir muchas cosas. Quiero trabajar con el tema de la herida sobre el muro, la pared, hacer una performance en la que yo descaje el papel. Voy a restaurar —a mí me interesa mucho el tema restauro—; el tema restauro me interesa como curación.

**DA:** *Como volver a...*

**EdR:** Conservar.

**DA:** *Ah.*

**EdR:** (...) Sinceramente, creo que no es mi cometido [restaurar]... creo que la gente detrás se preocupará de cómo hacerlo, y ese tema no me preocupa, lo que dure y lo que no dure no. Me preocupa el tema de conservación, de preservar, de conservar, como de eso que se va a destruir, ¿cómo hacer que se mantenga como casi en un aliento? Habrás visto que tengo unos papeles ahí [en la sala de la exposición, se refiere a *Wounds* [Fig. 8]... Y si los coges, los quitas de la [pared]... están colgados, aquí [en la galería] se ha puesto todo el mundo a temblar porque cuando los coges se caían pero puse unos alfileres y se quedan.



[Fig. 8]. Elena del Rivero. *Wounds*, 2008

**DA:** *Es una cosa que me ha parecido muy interesante.*

**EdR:** El quedarse, fijarlos ahí por estos alfileres es como la vida. Sé que te interesa, estoy segura, el tema conservación. Lo que tengo que decir es que el tema conservación que a mí me interesa es el conservar, preservar como curar, que los conservadores es lo que hacen pero yo no me voy a meter en ese territorio.

**DA:** *Claro, por supuesto.*

**EdR:** Me interesa. Entonces en Barcelona voy a hacer esto, voy a curarlo, y ese pedido que quiero que venga Javi, porque lo tenemos que hacer todos, porque yo sudaba mucho, porque yo estaba dorando el trapo de cocina en Nueva York con asadas enormes, sudando literalmente porque algo no funcionaba bien, y ya el teléfono, *loud speak*, yo hablando en alto, estoy haciendo así, y cuando fui a dar el barniz pasó algo que suele pasar —con el tiempo lo he aprendido pero yo no soy una técnica doradora ¿comprendes?—. Y entonces esto ya lo he hablado con él. Pero quiero que en este tema de Barcelona que se [va] a hacer, intervenga la costura, el hilo y seda, que es casi como cuando te cosen el cuerpo, y el dorado introducirlo del todo. Lo voy a hacer, la obra va a ser la performance, o sea, la gente puede parar a ver lo que yo estoy haciendo. Separados para no molestar, sobre todo si hay dos personas trabajando, pero que puedan intervenir en el quehacer.

**EdR:** Como si fuera un taller, ¿sabes?

**DA:** *Sí, un taller...*

**EdR:** Pero no hay ningún ánimo de hacer un taller de conservación, eso lo quiero dejar muy claro, es que no lo soy, yo quiero ser lo que yo soy, sino como casi ¿sabes? Ese cuadro de Rembrandt donde están los médicos.

**DA:** *Sí.*

**EdR:** Pues casi te acuerdas, que es...

**DA:** *Una disección abierta.*

**EdR:** Disección abierta, y que nosotros somos los médicos que estamos tratando de que esa obra no se caiga y que se mantenga ahí por un hilo, y que se dore las grietas que se abre, que puedan verlo. Si no hay mucho misterio.

**DA:** *Eso en la primera sala hay un par de obras que tienen costuras; hay lo que yo considero pequeños parches por detrás.*

**EdR:** Parches, porque las hojas a veces han estado en el suelo.

**DA:** Ah.

**EdR:** Tengo otras aquí —pero no cupieron [en la exposición]—, que las tuve en la cocina, sí, se llenaron de aceite, que estaban en el suelo, vamos, durante unos meses entonces se pasaron luego por el agua y estaban con todas las manchas de la cocina, y ahí es donde se rompieron.

**DA:** Ya.

**EdR:** Los parches que tú has visto aquí son rajadas que luego les puse el papel de ábaca encima del muro. Como... Tengo obras que, a veces, son como tiritas, rajadas, como tiritas...

**DA:** De curación también.

**EdR:** Tengo muchos papeles de ábaca donde yo me he cortado y he dejado caer la sangre, entonces luego les he puesto una tirita, una tirita de ábaca, he hecho muchas obras con sangre también. Sangre menstrual, sangre que yo me he cortado.

**DA:** *Entonces si se deteriora una obra pero ya no en el taller, porque claro, aquí estamos hablando del taller, pero ya una vez que la obra sale y se expone y se transporta o se instala en otro espacio, si hay, con obras tan frágiles además como estas, si hay alguna rotura, algún deterioro, ¿eso se asume como parte de la obra o...?*

**EdR:** Pues me encanta. O sea, a veces la gente... me lo han preguntado. No me preocupa en absoluto, es decir, esa obra que tuviera otra raja, me encantaría, incluso si alguien me llama, me gustaría arreglarla otra vez y ponerle otro sello, no tendría ningún problema con esto.

**DA:** *¿Alguna vez has restaurado, entre comillas...?*

**EdR:** He restaurado una pieza de hace muchos años porque como era muy complicada la volví a hacer alargándole... Aquí tienen una obra ellas, que es *La Sangre de Eloísa*, te estoy hablando de sangre. Para hacer esa obra donde yo estoy vestida de rojo, no has dicho de rojo, basada en Berlín y el *Éxtasis de Santa Teresa* [de Bernini]. Entonces yo tenía muchos monitores, yo no quité la foto, alguien con quien trabajo, yo puse los monitores donde puse a la santa para que estuvieran todo el rato, y lo vestí del traje de Yamamoto [Yohji Yamamoto, el diseñador de moda] y adopté esta postura. La hice en Madrid porque en Nueva York no la pude hacer, y alguien me dijo, no voy a decir el nombre porque es conocido, y le dije que me tenía que sacar sangre hasta que yo me desmayara, y así ocurrió. Y yo estaba en la foto en un momento que ya me caía, hacía un calor de la hostia, y estoy sosteniendo en la mano mi sangre con una jeringa. Tengo otras donde me están, con el torniquete, donde me están extrayendo la sangre. Por eso te digo que lo único que sí es muy importante para mí es que... iba a decir que todo sea verdad pero la palabra verdad no creo que exista.

**DA:** *Auténtico.*

**Respuesta:** Que todo... tampoco sé lo que es auténtico sinceramente, ni lo que es belleza, ni lo que es verdad. Casi todo lo veo desde un camino, vas persiguiendo algo, y para mí todo ese camino encierra todas esas cosas. Se refiere al camino; entonces si digo que es *La Sangre de Eloísa* pues es que no puede ser más que la sangre de verdad. Y entonces si esto es oro pues tiene que ser oro, y si digo, ¿sabes?, esto es lo más importante para mí, más que el tema conservación.

**DA:** *Voy a volver a una cosa que me parecía interesante.*

**EdR:** En los materiales me gusta ser muy fiel al camino siempre del material.

**DA:** *Entonces por ejemplo en los materiales, las cualidades específicas del material, como en este caso, en el caso del paño, que es, bueno, es impresionante como un paño de cocina se puede convertir en...*

**EdR:** He hecho muchos, ¿eh?

**DA:** *Sí, ya los he visto pero...*

**EdR:** Porque si ves el catálogo.

**DA:** *Lo he visto pero en oro... eso es lo que... esa es una paradoja visual, ¿no?, entonces quería ver cómo se había pasado, bueno, esto ya no es tanto material sino un poco más de...*

**EdR:** Bueno, yo hice los trapos de cocina, que también fueron... es un proceso muy largo. Esos están bordados, yo me compré trapos de cocina en España para estudiar cómo eran. Mi favorito es el azul porque me parece que el azul es un color como muy de cocina y de restaurant. Realmente es que esta exposición tiene todos esos *layers* en el que la cosa doméstica es muy importante en ella. Los trapos estaban, el trapo de cocina, luego tengo unos que están aquí, están por el suelo; *El Discurso de Molly*, el último (...), un discurso de mujer tan profundo que ella conocía el alma femenina. Está todo lo de la herida, y el trapo de cocina me vino a él pero porque me cerraba la exposición y era el ojo del alma, era elevar lo doméstico al reino de los dioses casi. El oro de los dioses, está claro. Ahí es una feminista Júpiter.

**DA:** *Yo veo mucha mitología griega, mucho, muchísimo.*

**EdR:** Ya te digo que tengo un cuadro que está ahí en lo que se llama *Júpiter*, donde también caen como medallones, son medallones de platino, y está en azul, y hay otro que también está dentro, que se llama *Día*, está todo en malva, y literalmente el cuadro está taladrado



con tijeras, son los agujeros, o sea, el cuadro está roto con agujeros, que es como las estrellas. En Nueva York sí tengo uno que era *El Hotel de las Estrellas* que hacía eco a vivir esa noche con el amor, con el amante, pero es un cielo casi de Van Gogh, y luego está todo roto y está todo agujereado, cuando pones el cuadro sobre la pared casi no se ve pero cuando te acercas te das cuenta que es un cuadro destrozado, cuando lo das vuelta está totalmente roto. No tiene resto ahora.

**DA:** *No tiene resto. No, sí, bueno, los artistas han trabajado mucho con inspección de introduciendo la...*

**EdR:** Alguno ha visto con gran agresividad. Al ver esto, gente me ha dicho que le producía paz después de otros posibles cambios también. Había otra gente que la encontraba muy dura, pues yo estoy ahora así como controlarlo.

**DA:** *Claro, volviendo a, bueno, al oro y también a, por supuesto los bordados que hay, esas cualidades específicas visuales que tiene el material como el color, el brillo, la textura, eso forma parte, es un significado de la propia obra, es un... ¿Se ha elegido para ese...? ¿O es casual o...?*

**EdR:** Lo más importante para mí es que la transformación del papel de ábaca en oro es un tema tan medieval, ha sido roto luego por mí, ha sido roto, me gusta mucho romper porque...

**DA:** *¿El paño?*

**EdR:** Del paño no, te estoy hablando de las heridas [de las obras *Wounds*].

**DA:** *Sí, de las otras.*

**EdR:** Una, la que hace así, surge al pensarlo, porque solo tenía una posibilidad de hacerlo y que me saliera como lo quería, porque casi siempre el azar es parte de mí... porque siempre pienso: "Bueno pero se va a romper porque necesito, en este tengo que romper". A veces es que me levanto a las dos de la mañana y entonces empiezo a romperlo pero sudo cuando lo estoy haciendo porque me produce fatiga esto. Y era el ábaca transformado en oro —alquimia pura—, es alquimia, esa transformación para mi curación, era roto por mí, me invadía como... para luego ser restaurado y curado de nuevo. Era como un ciclo de vida que había pasado por muchas etapas, ¿comprendes? Para mí era un ciclo vital, ciclo de estar mal, volver, y volver a resurgir de nuevo. O sea que yo todos estos procesos los tomo como ciclos vitales, sobre todo a los de curación porque en el fondo es hacer para deshacer para volver a hacer para terminar haciendo, y si se vuelve a romper sería un azar y que yo agradecería mucho. Si a mí me llamaran y yo les daría dos cosiditos.

**DA:** *Y si no puedes porque no estás ahí, ¿alguien lo puede hacer o no, se queda así?*

**EdR:** Perfectamente.

**DA:** *¿Sí? Alguien lo podría hacer.*

**EdR:** Sí, no tengo ningún problema, trabajo con mucha gente.

**DA:** *Esto te quería comentar, me imagino que no trabajas...*

**EdR:** He trabajado con mucha gente.

**DA:** *Trabajas con asistentes, documentas, tienes...*

**EdR:** Han trabajado conmigo esta gente, *La Perfecta Casada* como fue tan monstruoso creé en Madrid un taller de costura donde había también hombres, y terminamos así como lo llevábamos cosiendo todos por la noche en el suelo, he trabajado con mucha gente. He trabajado con diseñadores de moda, con calígrafos, con los doradores, de los que he aprendido. La caligrafía es un tema mucho más complicado porque ahora he hecho una etiqueta para unos vinos todos caligrafiados en medieval, y tengo mucho... y he hecho muchas cosas pero me empieza a fallar la mano porque el movimiento es repetitivo, claro, he hecho muchas cosas. Tengo el síndrome de la máquina de coser, entonces hay veces que se me va.



[Fig. 9]. Carmen Calvo en su estudio el día de la entrevista

## CARMEN CALVO (VALENCIA, 1950)

*Estudio de la artista en Valencia [extracto de una entrevista de  
una hora y media]*

*14 de octubre de 2011 (vídeo)*

### Origen de los oros

**Carmen Calvo (CC):** Mi concepto... es muy simple, en el sentido de que yo redacto lo que he aprendido desde los doce años y es: hacer encajar una figura, saberla poner, a tener una mirada en el exterior. Por ejemplo, los dorados, si quieres que te diga la cursilada cómo me nació, es en el tren. Yo vi esos campos dorados completamente, el maíz, y me impresionó mucho. No sé, te impresiona.

**Diana Angoso (DA):** También por la extensión.

**CC:** La extensión, el dorado, la luz, unos elementos, no sé, pues medido. Pensándolo ¿por qué te ha venido?, ¿las cosas no vienen así al azar?, hay también esa reflexión que te decía de por qué viene, por qué el dorado. Pero a veces es lo más simple, lo más simple es tener la opción de la mirada. Es que hay que ser un poco *voyeur*, lo nuestro es *voyeur* completamente pero no *voyeur* por ir a un esquema de algo, de alguna pieza que lleves encima sino la

mirada, es que es muy importante. Probablemente lo que uno ve o puede ver más pero —no por una iluminación sino por tener esa inquietud de ver— otro no lo ve. Pero todo está ahí, simplemente hay que sacarlo, ¿cómo lo saco? Lo abro y dónde está...

### ***Las influencias***

**CC:** Muy famoso. Bueno, aparte de Kounellis, Fontana lo ha utilizado maravillosamente. Pero hay otro que ha hecho... estuve en Alemania.

**DA:** ¿*Rudolf Steiner*?

**CC.:** No, ya mayor el hombre, ¿cómo se llama? Pero de superficies completamente doradas. Pero claro, todas o todos los que hemos mirado este material tan maravilloso es porque tenemos una mirada de lo antiguo pero no lo antiguo en el concepto sino de la tradición de lo que es el arte y ya está; o lo que es la cultura. Eso no es en qué yo lo he hecho antes o después, me rectifico.

### **EL BARROCO**

**CC:** El dorado sí y puede ser también por una tradición, aparte de lo que sea, porque vivo en una ciudad mediterránea entonces las connotaciones son muy barrocas.

**DA:** *Muy barroco, claro.*

**CC:** Y el oro entra dentro del barroquismo. Por eso, cuando hice la instalación de los techos de las Cortes Valencianas, que era el palacio de los Borgia, yo me fijé en el escudo que hay en el Vaticano de los Borgia, que es azul y oro. El azul cobalto es una la reflexión sobre la cerámica tradicional valenciana y el dorado también por una cuestión que se estaba dando en esos momentos en el Renacimiento.

**DA:** ¿*Querías remitir al significado tradicional del oro, o no quieres remitir al significado tradicional del oro?*

**CC:** No, yo de todas maneras los conceptos... Hay unas referencias porque claro, cuando yo te digo ese caucho, que es caucho, que es goma, tiene un referente que es la pintura... [*se oye un niño llorando*]. Es como el demonio, ¿ves? Eso es vida. Aquí ya no estás en una burbuja aislada, estás conectando con la vida, que eso es... bueno, no estás aislado. ... Entonces cuando hago un referente de: "ah, pintura de...", del siglo XVII y XVIII, bien, eso es un contexto. Otro me puede decir: "Bueno pero es que es un caucho", el caucho realmente es un material nuevo.

**DA:** *Exacto, nuevo.*

**CC:** Pero es negro mate, hay unas luces, hay unas sombras. Es como ese perro de Goya — eso es una pretensión mía—, yo he mirado a Goya; es que me encanta Goya. Entonces hay otro... son referentes así que dices: “Uy, el dorado”, es que te remite o tú tienes otro concepto del oro. No, yo tengo el concepto (*del oro*) de donde viene, que yo me lo aplico a mi *modus vivendus*, que no sé cuál es, pero hay una base que remite a algo, que ya está hecha.

**D.A:** *Bueno pero al poner el oro, que tiene esa fortísima carga simbólica que viene desde los egipcios hasta...*

**CC:** Hasta el arte conceptual.

**DA:** *Y entonces..., exacto. Pero al ponerle objetos que son objetos casi todos manufacturados por el hombre, por lo que he visto, son todos... no hay mucho objeto natural.*

**CC:** No, no, sí que lo hay, que luego te puedo...

**DA:** *Eso te quería preguntar.*

**CC:** Te puedo mostrar. Yo realmente con el objeto ya me lo paso muy bien porque yo tengo esa estantería —que no es de André Breton ni mucho menos— pero sí que es cierto que hay una historia primera en el proyecto, que es la idea; entonces yo la dibujo. Y a partir de ahí yo voy en búsqueda de ese objeto, más o menos. Que las haya, yo no lo niego pero sí que es cierto que el elemento que está puesto está ya pensado.

**DA:** *No, es muy importante porque el procedimiento es fundamental.*

**CC:** Sí, sí, claro. Yo, digamos, cuando remito a una acción que es completamente artesanal, como es el pan de oro, que por otro lado es un concepto moderno porque los clásicos lo utilizaban. Dígame el Giotto, Giotto, Giotto sí, hay un Pantocrátor...

**DA:** *Pero luego Alberti, ay, perdón, que... continúa.*

**CC:** Lo vengo a decir por el oro, porque es que es una materia que yo retomo, la hago nueva, la hago nueva porque realmente es nueva. Está el concepto y la realización pues suelen ser de objetos manipulados o no. ¿Qué quiere decir manipulados? Manipulados es cuando yo voy al Rastro y voy en busca de ese objeto. Yo a lo mejor retengo ahí objetos y esos objetos entran dentro de lo que es el proyecto que voy a hacer. Y luego están los realizados, que pueden ser en barro, en cerámica, en cera, en hierro, y todos esos son manuales, por eso tengo el horno allí.

**DA:** *Es completamente distinto a lo que yo había pensado en un primer momento, que era que como artista-bricoleur que te vas fuera y coges algo pensando que te va a servir.*

**CC:** No, no, no.

**DA:** *Tú vas ahí sabiendo que estás buscando ese objeto en concreto.*

**CC:** No. Es que eso es una idea errónea. Por eso yo he remitido al primer cuadro, para que vieras que me gusta enseñarlo al igual que Rosa Olivares ha enseñado ese retrato. Esa pintura que es un tanto naïf, parece de barracón pero hay un hilo conductor que sigue en los retratos. Entonces te he mostrado el primer cuadro cuando hay una manipulación, o sea, una acción de tocar.

**DA:** *Manual.*

**CC:** Y además el concepto manual... es el concepto de la pintura. Es que es absurdo decir que cuando uno no hace un brochazo no es manual, ¿qué lo haces, con la boca?, ¿es pintura de la boca o del pie? Es manual, es manual.

Luego hay un concepto erróneo de lo que es el *collage*. Entonces el *collage*, indudablemente yo cuando hago dibujos que, bueno, ése es un collage porque es un dibujo y hay todo una máscara, pero hay un dibujo, luego un *collage*. No vamos a remitir otra vez a la historia porque se sabe el *collage* de dónde viene y quién...

Pero a mí el tocar siempre me ha gustado porque tengo una formación de volumen. ¿Mi pintura es pintura plana? No es plana, ¿qué tiene? Por eso remito a Fidias por que tengo que tener un buen padrino. Si lo elijo pues es Fidias, ¿por qué? Porque estamos hablando del relieve y del bajorrelieve ¿y quién mejor, uno de los mejores que Fidias? Entonces pues así la historia podía continuar con muchos ejemplos.

A mí realmente lo que me gusta es tocar. Ningún objeto está puesto por casualidad y todos tienen una lectura. Cuando presento mi obra siempre suelo presentar *El Perro Andaluz* porque es una película que desde 1928 sigue impresionando, sigue impresionando. Porque hay un ojo que se abre y un ojo que da la lectura a otras maneras de ver.

## **LO FEMENINO**

**DA:** *Luego, luego hay muchas referencias de los objetos que hacen... se trata de elementos íntimos o femeninos u objetos que hacen referencia al mundo más femenino que masculino en algunos casos, mientras que en... ¿No?, ¿no tanto?*

**CC:** No, no, yo, la reivindicación, en primer orden está. Pero casualmente mis referentes son masculinos, entonces yo soy una mujer que lucha actualmente también por esos, no sé, por ese puesto porque es así, es así. Y bueno, femenino me gusta la palabra porque no es cursi, la femineidad no es cursi porque ¿Piero della Francesca es cursi? ¿Millares es cursi? Millares ya cosía, cosía. O sea

que los referentes en la pintura son masculinos hasta un tiempo. Antes hablábamos de Rosalba Carriera. Se sabe en qué puesto estaban las señoras en este tiempo hasta hace muy poco, dígase Maruja Mallo, que es que no es tan lejos, no está tan lejos, he conocido a Maruja Mallo.

**DA:** Ah, ¿sí?

**CC:** Sí, sí, maravillosa. Entonces cuando ves toda esa inquietud, y sobre todo en España que aún no se cree lo que es el arte porque no se cree nada, o sea, lo mismo da femenino que masculino, o sea, no se cree nada. Entonces claro, ¿qué nos van a creer a nosotros si aún siguen asesinando? Si esto es peor que *El Caso*, esto es peor que una imagen de los sesenta. Yo llevo cuarenta años en esto, y en esto que es mi vida, me sigue emocionando. Mi pintura no la veo ni femenina ni masculina sino que la veo —con todo lo que implica que soy mujer— es o buena o mala.

**DA:** Parecen hacer referencia por ejemplo, bueno pues como el pelo, el pelo ahora me has comentado que para ti el pelo es una referencia a la muerte pero en muchas otras obras se ha visto...

**CC:** Pero los referentes... Y Ofelia, el cuadro de *Ofelia* en el lago. Pero si el cabello siempre ha sido un referente en la historia, y lo ha tocado Breton y lo han tocado *tutto il mondo*. Dalí, bueno, Miró, Tapies. El cabello, es que es la vida, es la muerte, ya no es una cuestión femenina, que puede ser. Porque yo en aquel retrato, aquel retrato así que es más *pompier* de una señora antigua, la ha puesto vendándole los ojos con un cabello. Por cierto el cabello siempre tiene una repulsión. Por eso lo hago. [Fig. 9]



[Fig. 10]. Carmen Calvo. *C'est le malheur*, 2001



**DA:** *Pero en muchas obras tuyas hay, como eliges, algo... un elemento muy desconcertante y que puede producir mucha repulsión.*

**CC:** Sí, sí.

**DA:** *En los oros menos, aunque a veces, por ejemplo esos pelos, esos, sobre el fondo de oro pues de nuevo produce repulsión, mucha.*

**CC:** Sí, porque entra dentro de ese objeto que nadie quiere y de alguna manera pues ha sido abandonado. El gesto de *El Perro Andaluz* cuando está en la calle y con un palo maneja una mano, que salta, es ya... Pero bueno, eso es como muchos esquemas personales que te hacen mover, mover ciertas cosas. Que eso es lo que a mí me gusta porque mi pintura, tiene (que tener) una conexión con algo, guste o no guste.



[Fig. 11]. Miguel Ángel Rojas el día de la entrevista

## MIGUEL ÁNGEL ROJAS (BOGOTÁ, 1946)

*ARCO 2012, Madrid [extracto]*

*16 de febrero de 2012 (audio)*

**Diana Angoso (DA):** *Estamos aquí ante la obra de Miguel Ángel Rojas, un artista colombiano cuya obra se titula “El Nuevo Dorado”. ¿Cuál fue el proceso creativo?*

**Miguel Ángel Rojas (MAR):** Yo me baso en noticias que traen los medios. Siempre he hecho una obra crítica. Al principio fue una obra personal de reafirmación pero ahora, después de dos años, estoy haciendo una obra crítica desde un país latinoamericano que tiene muchos problemas como es Colombia. La noticia en la que se inspiró esta obra se refería a 400 hectáreas que se deforestaban en la selva del Amazonas cada día; a mí me pareció muy poco porque creo que en Colombia la cantidad de forestación diaria es mayor. El Amazonas es muy grande. Entonces me metí a Google y allí averigüé, y sí, efectivamente la cantidad de

400 hectáreas era la noticia pero peor aún porque es la cantidad de terreno que la forestal del Brasil permite ser deforestada por un individuo. Entonces imagínate una familia de 10 deforesta 4.000 hectáreas, esto favorece, estimula la colonización de la selva que debe preservarse porque es el pulmón de la humanidad y está causando, entre otras cosas, el calentamiento global, eso lo sabemos todos.

Yo había trabajado con materiales, con el oro y con la hoja de coca, y antes del oro o paralelo al oro también he trabajado con otro material que son recortes de billetes de dólar que se refieren también a valores, pues el oro es un valor más universal que un billete, y más real que un billete. Bueno entonces confluyo en estos dos materiales porque la noticia además decía que la mayor parte de esta tierra robada a la selva se estaba empleando para sembrar hojas de coca, plantas de coca, y para lavar oro en superficie. Porque parece que los terrenos del Amazonas están llenos de oro, y como no son excavaciones, no son vetas sino que están dentro del terreno entonces —en Colombia también se da ese mismo caso—, lavan el terreno, lo revuelcan, queda tapado no queda ningún rastro del orden que tenía natural la tierra en un principio.

Eso me pareció alarmante; además otro interés mío de siempre ha sido la naturaleza. Mira, yo siempre he sido un adorador de la naturaleza, soy muy buen jardinero, tengo mucho cuidado con las basuras, y creo que es una responsabilidad de cada ser con la tierra, con el entorno. Entonces todos estos elementos confluyeron. Realicé una foto al río, una parte del río, y lo reinterpreté con hoja de coca, (un material) que ya había trabajado con la hoja en sí, secada y recortada. Pero también la había trabajado como una especie de pasta de hoja de coca, que te digo es un procedimiento que inventé, que es de secar la hoja en microondas, luego pulverizarla, tamizarla, y este polvillo lo mezclo con base neutra de serigrafía, que es como una especie de hidrocarburo —la base de la serigrafía—, y en vez de usar pigmento, pigmento mineral de colores, uso el material de la hoja de coca, y luego lo aplico con procedimientos serigráficos.

El oro viene a reemplazar en el mapa satelital el río y las nubes, lo que corresponde al agua, que nuevamente es un elemento sagrado, sacro. Porque yo la primera vez que usé hojilla de oro fue para hablar de religión; nosotros tenemos una tradición, primero indígena, del dorado; tenemos el museo del oro en Colombia, es un orgullo que nuestros antepasados hayan hecho objetos tan preciosos; y luego viene la colonia, que también tomó el oro para enaltecer las ideas religiosas, entonces en toda la historia nuestra el oro ha sido un elemento, digamos, importante, y desde la colonia para acá, sacro. Entonces yo hice una obra sobre religión en un templo colonial de una de las ciudades más antiguas de Colombia, que es Tunja, e hice una crítica a la religión. Yo quería llevar pescado seco —que como tú sabes, huele, huele mal—, cubierto con oro, para hablar de cómo está la doctrina cristiana descompuesta y la institución religiosa tan poderosa en la actualidad. Entonces llevé unos pescados, conseguí unos pescados secos, los cubrí de oro y los instalé en la iglesia dentro de los altares dorados de la colonia, y pues se mimetizaban con la arquitectura, con el ambiente, pero estaba la materia ahí y fue como una protesta hacia la religión.

Luego entonces hice unas obras que se refieren a la codicia humana. Realicé una obra que es la palabra amor; esta obra iba para una feria para Estados Unidos —entonces la hice en inglés— repetí la palabra amor, amor, amor, muchas veces en oro, que es como el deseo

exacerbado que estimula a la humanidad pero que en exceso es codicia, ¿no? es codicia. Y luego hice una obra que se llama “El Capital” que tiene dos paneles, uno se lee “MORE” y en el otro se lee “LESS”, y “MORE” está hecho en oro y “LESS” en plata. Y “más” en oro y “menos” en plata porque todo el mundo está pensando en tener capital, en tener reservas y que crezcan más y que no decaigan [Fig. 12.]



[Fig. 12]. Miguel Ángel Rojas. *Expectations*, 2008, módulos de acrílico, pan de oro y oro electrolítico, 15 x 52 cm.

**DA:** Voy a plantear significados para el oro, a ver cuál le parece a usted que se acerca más a su concepto del oro: significado de oro como pureza, como sol, como místico, como alquimia, como divino, como inmortalidad, como perfección, como conocimiento. Y luego ya la otra parte que es como material, como valor...

**MAR:** Como valor, sí, para mí es más como valor, un valor que tienes, es un dineral incorruptible, no se oxida, y es muy bueno, vamos a ver, es pureza. Pero también es un material que no... que la vida no necesita de él.

**DA:** Efectivamente, que no tiene uso.

**MAR:** No tiene uso, no tiene uso, entonces es un valor ahí, lo hemos dado un valor, le hemos puesto un marco, un marco de referencia al material.

**D.A:** *De valor. Entonces significa la parte de la riqueza, de codicia, de patrón económico. (...) Sobre el proceso creativo, ¿usted utilizó pan de oro auténtico?*

**MAR:** Sí, un pan de oro auténtico que proviene de Italia, muy costoso. Para aprovechar al máximo lo corté en unos cuadraditos del tamaño de la hojilla de oro que es de 8 x 8. Después se aplicó el oro. Esta obra tiene una textura especial; la gente piensa que ha sido creada aplicando polvo de oro con pincel. No, esto es hojilla de oro de verdad sobre la misma superficie de hoja de coca.

**DA:** *Porque, ¿qué pusieron, a mixtión?, ¿cómo lo hizo, con...?*

**MAR:** No, igual, con pegantes y...

**DA:** *¿En seguida se adhiere?*

**MAR:** Sí, sí, y es una textura que es muy bonita. Me encanta la textura, copié la textura de la serigrafía porque eso es serigrafía.

**DA:** *¿Y el que sea de cuadrados es...?*

**MAR:** Es para hablar de una imagen pixelada, de una imagen tecnológica; a mí siempre me ha interesado trabajar con eso. Todos los textos, por ejemplo, parecen imágenes digitales pero son completamente artesanales, tienen igualmente relación con la cestería, no solamente con la tecnología sino con la cestería y la artesanía, con los tejidos.

**DA:** *Y a la hora de adquirir el pan de oro, ¿cuánto cree que gastó en oro?*

**MAR:** No, no, mira, estos, esto... no, lo importé algo, eso fue realmente una inversión grande pero no importa, porque yo sé que el dinero seguirá haciendo cosas.

**DA:** *Ya, pero fue bastante caro.*

**MAR:** Fue bastante caro, sí, todo, todo. No, la resistencia, el tiempo, todo, todo, todo.



[Fig. 13]. Sarah van Sonsbeeck el día de la entrevista

## SARAH VAN SONSBEECK (ÁMSTERDAM, 1973)

ARCO 2012, Madrid

16 de febrero de 2012 (vídeo)

*[Noise in the background]*

**Diana Angoso (DA):** *I'm here with Sarah van Sonsbeeck, and we are in ARCO, so it's not a very silent place. I want to ask you first how did you start working with that piece, the creative process.*

**Sarah van Sonsbeeck (SvS):** How did it happen? Well, before I was an artist I was an architect and I was [living] in Delft; I worked as an architect for several years. The work you are now hearing is actually how it started. It started because I had terrible neighbors. During the day I was working as an architect and in the night I was doing Art School, because to be an artist was my dream. And it didn't really work out and I also had these terrible neighbors so in the end I decided to write to my neighbors a letter. And I wrote them a letter

asking them to pay that amount of my rent that they were taking up in my home with their noise. That was done as a rebellious act —not considering it art but then I got such good reactions in Art School that that opened for me maybe my path in art—. So I wrote a book about my neighbors and their noise. And I also became really interested in silence. Because I wondered what is the opposite of noise? What is this silence that I think I am looking for? *[She asks in Dutch to get rid of the noise]*

It is always happening when I have an interview; there is some noise. It follows me. And so the work with the gold that you asked about is actually an idea I've had for a long time. I saw a work by Roni Horn that she did with gold leaf where she talks about the quality of the gold and that she was very skeptical. She thought....why is gold so expensive? And the piece she made is two big sheets of gold leaf, lying on the floor where you can look in between the sheets and see this golden color *[Gold Mats, Paired (For Felix and Ross) ]*. And for her, when she did the piece she was amazed of how beautiful it was, so she had to review her opinion. And inspired by this and given my work with silence I realized that— at least in Dutch—, we have a saying which is “speech is silver, (to speak is silver) but silence is golden.” Which basically means, well, speaking is all right but to be quiet, to be silent is even better because gold is better than silver”. Then I thought, okay, I have to put gold leaf on paper — and I will call the piece “silence is golden but this is no silence.” That is also the title *Silence is golden* but this —the gold leaf on the paper— is not silence —and for me that was a kind of criticism to show that, well, why would silence be golden?; why is silence good?; and why does it compare to this noble material as gold?

Also the gold leaf on paper —is quite hard to apply gold leaf on paper. You have to glue it and because of the glue the paper will change, so it breaks into pieces and pieces come off so you see this lie; what looks golden is in fact a very, very thin layer of one hundredth of a millimeter; almost nothing, and the wind can take it away. It's almost no gold. So you could say the work is a lie; it looks golden but it is not, and also the saying to me is a lie. Well, they say silence is golden but...is it really?

So that was how I came to do this work.

**DA:** *Do you question the traditional meaning of gold in art and in general?*

**SvS:** I question the saying that we have that “silence is golden” and I question if gold is really that good. Because the meaning of it in Dutch that silence is golden, so silence is good. So I question, why is golden good? So why is golden the best there is? I had this idea for maybe a year, but I thought for a long time I cannot do this work, it is too simple. Because it is a joke, to me that's how it seemed: a joke. Then I was in a residency in Germany and I thought about it. I was alone in my studio and after a few months I thought I have to actually do it to see what it really is like. Because that was just a concept and I have to say that —just as Roni Horn, this artist—, I was also amazed by the quality of the gold. So it has a kind of alluringness; when you see it, it's beautiful. So I was skeptical but in a way, it convinced me that it has its beauty.



**DA:** *So the material has grown on you. Do you consider the material a representation of perfection, perhaps?*

**SvS:** So let's say, that's what I want to question. I'm not really sure of what I consider but generally the work is this conception that gold is good. So silence is golden so silence is good. And gold is like in the Olympics; the golden medal is the best. Hierarchy. So it's the highest in the hierarchy. So for me I think, why? Because you have platinum, which is even more noble. Titanium is stronger. So why would golden be the best.

**DA:** *So the beauty of the material has attracted you after working with it?*

**SvS:** Yes, It's convinced me afterwards. It took away my skepticism but maybe also because, in this work I used gold-leaf that is very, very thin. You see the imperfection. And I had to love this quality. That even when you try to put it on the paper, the pieces float away on the wind. It's this very intangible material and also, in way, it has no color of its own. It reflects the light so it depends totally where you stand, which way you look at it what it is. And I have to say in the end I got attracted to it. When I did the work, in hindsight, let's say I really fell in love with the quality of the material.

**DA:** *When I think, for example, Yves Klein who also worked with gold and thin material with time and the ephemera; eternal but ephemera.*

**SvS:** For me it wasn't about that. And also I knew Yves Klein's work but I didn't know of his golden monochromes; maybe that is also because I first was an architect so I'm [I've only been] only an artist since my stay in the Rijksacademie, which was 2008/09 for rather a short time, let's say. Often there [are] a lot of art references that I don't know or that I learn about later.

So when I did the work, then I found out about the monochromes; because somebody mentioned them to me. And I found out that he gives several monochromes with different titles and one of them is: *La silence est d'or* —but I didn't know this. But then I thought, afterwards, I really like it because for me, I'm not inspired by those aspects of the gold that Yves Klein was inspired by. But I like [the fact] that sometimes, in Art, the same aesthetics can appear with totally different meanings. I'm really intrigued in that —I don't have the same inspiration as Yves Klein but I like a lot that there is this kinship between the way the work looks— even though they have totally different meanings.

**DA:** *So you talked about transformation. This an ongoing series?*

**SvS:** This is an ongoing series for me. Yes. Because the first one I made was really small and now I've made a second one. And I love that for me it's really about the saying to question this what the meaning of the gold in language; the meaning of gold as being good of the

best. I want to question it but also I became inspired by the process of putting this gold-leaf on the paper; how hard it is and that each paper reacts differently —so I want to test, to try out and make each time a different size, a different paper because also this quality of gold as a reflecting material works very differently in size. The work here, in ARCO is rather big; it's almost like a mirror— and we also hung it deliberately in this height so that you can see your shadow; part of our body in the work, so that it reflects you.

Auto reflective.

**DA:** *Yes, that is one thing I noticed. Because a lot of artists who use gold —monochromes— and a lot of them are square —but yours isn't, yours is vertical so it is the size (format) used for portraits.*

**SvS:** Yes, the first one was square and this one, I really was inspired by the idea of the mirror so that's why it has roughly the size of the mirror that is in my home. I took that size [as the model].

**DA:** *And another question. I gather that you don't think of gold as something spiritual, you think of it as something valuable, and want to question value itself.*

**SvS:** Yes, and also the value that its given in language so in symbolic value as being something good. That we have in the Olympics that the golden medals are better than silver and silver is again better than wining bronze. Actually the Crown Prince was here and I explained the work to him —I was very honored to be able to do so— and I asked him do you have this saying in Spanish that “silence is gold”? and then he said, “yes, we have it,” but actually we say “time is golden”. And I think that refers to gold as a monetary union, as money. It was an interesting thought — now I'm thinking on this.

**DA:** *When you were using gold it was not the economic aspect?*

**SvS:** No, no. It was symbolic value of it being the best of good. Being the thing to reach.

• •

## **[TRADUCCIÓN DE LA AUTORA DE LA ENTREVISTA]**

*[Se escucha un ruido: describir el ruido]*

**Diana Angoso (DA):** *Estoy aquí con Sarah van Sonsbeeck y estamos en ARCO, que no es un lugar muy silencioso. Me gustaría preguntarle primero ¿cómo empezó a realizar esa pieza, el proceso creativo?*

**Sarah van Sonsbeeck (S.v.S):** ¿Cómo sucedió? Bueno, antes de ser artista, era arquitecto y estaba [viviendo] en Delf; trabajé como arquitecto varios años. La obra que estás escuchando ahora es, de hecho, como empezó [todo]. Empezó porque tenía unos vecinos horribles. Durante el día trabajaba como arquitecto y por la noche estudiaba Bellas Artes, porque ser una artista era mi ilusión. Y no estaba funcionando; además tenía estos vecinos terribles, así que al final decidí escribir una carta a mis vecinos. Les escribí pidiendo que me pagaran la parte de mi alquiler que ellos se estaban apropiando de mi casa con su ruido. Esto fue un acto de rebelión —sin considerarlo arte—, pero recibí reacciones tan positivas en la facultad de Bellas Artes que abrió para mí quizá mi camino en arte. Entonces escribí un libro sobre mis vecinos y su ruido. Me empezó a interesar mucho el silencio. Porque —me pregunté— ¿qué es lo contrario al ruido? ¿Qué es este silencio que estoy buscando?

*[En holandés pide que quiten el ruido]*

Siempre me está sucediendo cuando me realizan una entrevista, hay algo de ruido. Me persigue.

Entonces la obra con oro a la que te refieres [*Silence is golden*] es, de hecho, una idea que tenía desde hacía tiempo. Vi una obra de Roni Horn con pan de oro en la que habla de la cualidad del oro y de cómo ella era muy escéptica. [Horn] Se preguntaba... ¿por qué es tan caro el oro? Y la pieza que realizó [Horn] son dos grandes láminas de pan de oro, dispuestas sobre el suelo donde puedes entrever el espacio entre las láminas y percibir el color dorado [*Gold Mats, Paired (For Felix and Ross)*]. Y ella, cuando realizó esta pieza, se sintió sorprendida por la belleza [del oro]; así que tuvo que revisar sus opiniones. Inspirada por esto, y tomando mi trabajo sobre el silencio, pensé en un dicho que dice —por lo menos en holandés—: “Hablar es plata, pero el silencio es de oro”.

En la práctica esto significa que hablar está bien, pero callarse es aún mejor, porque el oro es mejor que la plata. Entonces pensé que tenía que aplicar pan de oro sobre papel y llamar a esa pieza: “el silencio es oro pero esto no es silencio”. Ese es también el título: *El silencio es oro*, pero esto, el pan de oro sobre papel no es el silencio —para mí esto es una crítica para demostrar que ¿por qué el silencio es de oro?, ¿por qué es bueno el silencio?, ¿y por qué compararlo con este material noble que es el oro?

Además, el pan de oro sobre papel —es bastante difícil aplicar pan de oro sobre papel—. Tienes que adherirlo, y —debido al adhesivo— el pan de oro cambia, se rompe en pedazos y los trozos se separan, así que ves esa mentira; lo que tiene aspecto de dorado [de oro] es en realidad una finísima lámina de un centésimo de milímetro, casi nada, [tan leve] y el viento se lo puede llevar. No hay casi nada de oro. Así que podríamos decir que la obra es una mentira; parece oro, pero no lo es, y también el dicho es una mentira a mi parecer. Dicen que el silencio es oro pero ¿realmente lo es?

Así es como llegué a esta obra.

**DA:** ¿Cuestionas el significado tradicional del oro en el arte y en general?

**SvS:** Cuestiono el dicho que tenemos que “el silencio es oro” y cuestiono que el oro sea realmente tan bueno. Porque el significado del dicho en holandés es que el silencio es oro,

así que el silencio es bueno. Y pregunto ¿por qué el oro es bueno? ¿Por qué el oro es lo mejor que hay? Pero tuve esta idea rondándome alrededor de un año, pero durante mucho tiempo pensé que no podía hacer esta obra, porque es demasiado simple. Porque es como un chiste, eso es lo que me parecía a mí: un chiste. Entonces estuve en una [beca] de residencia en Alemania y reflexioné sobre ello. Estaba sola en mi estudio y después de algunos meses pensé que tenía que hacerlo para ver lo que es de verdad. Porque era solo un concepto y, debo decir que al igual que Roni Horn, esta artista, también me sorprendí de la cualidad del oro. Así que ejerce una cierta fascinación cuando lo ves, que es bello. Así que era escéptica pero de alguna manera, me convenció con su belleza.

**DA:** *Así que el material ha ejercido un cambio en ti. ¿Consideras que el material es una representación de la perfección, quizá?*

**SvS:** Digamos que eso es lo que quiero cuestionar. No estoy segura de lo que considero pero en general la obra es sobre este concepto de que el oro es bueno. Así que el silencio es de oro, y el silencio es bueno. Y el oro es como en las Olimpiadas; la medalla de oro es lo mejor. Jerarquía. Es la cúspide de la jerarquía. Pienso ¿por qué? Porque tienes *platinum* es aún más noble. Titanio es más fuerte. Por qué entonces el oro es el mejor?

**DA:** *¿Así que la belleza del material te atrajo después de trabajar con él?*

**SvS:** Sí, me convenció después. Me quitó el escepticismo, pero quizá porque en esta obra uso pan de oro que es muy muy fino. Puedes ver la imperfección. Y tuve que amar esa cualidad. Y aun cuando intentas ponerlo sobre papel, las piezas flotan con el viento. Es un material muy intangible y también el hecho que no tiene un color en sí mismo. Refleja la luz así que depende completamente del lugar en el que te sitúas, del modo en que miras a lo que hay. Y al final debo decir que me atrajo. Cuando realicé la obra, en retrospectiva, digamos que me enamoré de la cualidad del material.

**DA:** *Cuando pienso, por ejemplo, en Yves Klein quién también trabajó con oro y la levedad del material, con el tiempo y lo efímero; eterno pero efímero.*

**S.v.V.:** Mi obra no va sobre eso. Conocía la obra de Yves Klein, pero no conocía sus monocromos de oro; quizá porque primero fui arquitecto así que solo llevo [ejerciendo de] artista desde mi estancia en la Rijksacademie, que fue en 2008/2009, hace relativamente poco tiempo. Así que hay muchas referencias artísticas que no conozco, o bien, las conozco después.

Cuando realicé la obra me enteré de los monocromos [de Klein], porque alguien me lo comentó. También descubrí que le da a los monocromos distintos títulos y uno de ellos es —*La silence est d'or*— pero yo esto no lo sabía. Aunque luego pensé que me gustaba porque no estoy inspirada en los aspectos del oro que inspiraban a Yves Klein. Pero me gusta el hecho que a veces, en arte la misma estética puede tener significados completamente

diferentes. Me intriga esto. No tengo la misma [fuente de ] inspiración que tiene Yves Klein pero me gusta mucho que existe un vínculo entre la forma en que la obra se percibe —aun si tienen significados completamente distintos.

**DA:** *Has hablado de transformación. ¿Se trata de una serie en proceso?*

**SvS:** Esta es una serie en proceso, sí. Porque el primero que realicé era muy pequeño y ahora he realizado un segundo. Me encanta que para mí se trata del dicho, cuestionar ese significado en el lenguaje. Digamos que el significado del oro es ser bueno, ser el mejor. Quiero cuestionarlo pero también me he sentido inspirada por el proceso de aplicar el pan de oro sobre papel; su dificultad, como cada lámina reacciona de forma diversa —así que quiero experimentar, probar y realizar cada vez un tamaño distinto, un papel distinto, porque la cualidad del oro como material reflectante funciona de forma diversa en cada tamaño—. Esta obra aquí, en ARCO, es bastante grande, casi como un espejo. Y lo colgamos conscientemente a esa altura para que puedas ver tu sombra: parte de tu cuerpo en la obra, así que —digamos— te refleja a ti.

**DA:** *Sí, eso es algo que he observado, porque muchos artistas que usan oro —monocromos— son cuadrados. Pero el tuyo no lo es, es vertical, el formato empleado para retratos.*

**SvS:** Sí. El primero era cuadrado y para este otro me inspiré en la idea de un espejo, así que tiene de manera aproximada el tamaño del espejo que está en mi casa. Tomé ese tamaño, sí.

**DA:** *Otra pregunta. Deduzco que no piensas en el oro como algo espiritual; piensas en él como algo valioso y quieres cuestionar el valor mismo.*

**SvS:** Sí, y también el valor que se le atribuye al lenguaje, como valor simbólico de algo bueno. Que en las Olimpiadas las medallas de oro sean mejor que las de planta y plata a su vez sea mejor que ganar la de bronce. Ha sido interesante que el príncipe [príncipe Felipe, actual rey de España] ha estado aquí y le expliqué la obra —fue un honor para mí tener la oportunidad de hacerlo— y le pregunté si en español existe ese dicho —que “el silencio es oro”— y entonces él me dijo, que sí, pero que más a menudo decimos: el “tiempo es oro.” Creo que eso se refiere al oro como signo monetario, como dinero, digamos. Es una idea interesante —ahora estoy reflexionando sobre ello.

**DA:** *¿Entonces no estabas usando el oro por su aspecto económico?*

**SvS:** No, no. Era por el valor simbólico de ser el mejor de lo bueno. Por ser lo que se quiere alcanzar.



[Fig. 14] Fritzia Irizar

## FRITZIA IRIZAR (MÉXICO, 1977)

*Cafetería del MNCARS, Madrid  
21 de junio de 2013 (audio)*



[Fig. 15]. Fritzia Irizar. *Sin título (sobre el desgaste)*, 2010

**Diana Angoso (DA):** ¿Cómo te vino la idea de hacer esta pieza [*Sin título (sobre el desgaste)*]?

**Fritzia Irizar (FI):** La intención original, y esto es lo que quedó sin tanta modificación en la pieza, especialmente en la obra de las herramientas desgastadas. El desgaste. Como introducción de lo que me platicas de buscar la razón de la participación del oro en la obra de arte específicamente en mis piezas —porque son más de una en la que estoy utilizando

el oro—, es una intención, va mucho más acerca del primer impacto que se tiene como una estrategia de llamar la atención, más que resignificar el oro mismo. No estoy tratando de transformar la carga simbólica que el oro ya tiene por historia, por simbolismo ancestral, por la conexión que muchas culturas le dan con la naturaleza misma. Estoy aprovechando todo eso, lo que ya contiene como materia prima para atraer la atención porque creo que difícilmente podría añadirle un significado más a algo que ya ha estado, que ya ha contenido tantos significados. Mi estrategia es como estrategia de llamar la atención; el artista busca maneras de obtener la atención como primer nivel en la obra, muchas veces es a través de lo visual; muchas veces es el espectáculo, otras veces es romper las reglas establecidas. Yo lo que estoy haciendo es llamar la atención a través del poder que tiene este material de no pasar desapercibido. Ese poder ya está incluido en el material y yo obviamente estoy aprovechándolo pero no tiene una función más allá que esa. A mí lo que me importa es que sea el vehículo que hace pensar sobre otras cosas. La puerta que se abre, la que ilumina para que entremos hacia otros niveles de reflexión, que en el caso de la pieza *Sobre el Desgaste* [Fig. 15] es acerca del valor del tiempo y del esfuerzo de trabajo, de la labor vista como una actividad diaria, constante, repetitiva, cargada en su exterior de muchas capas de experiencia que muchas veces no están significadas o no están viéndose ni remuneradas, como bien sabemos, ni tampoco aclaradas ni para el trabajador mismo.

No podría decir técnicamente, pero sí el mecanismo utilizado que es el hacer visible lo invisible en las piezas desgastadas, que es un poco hacer aparecer este material que no está —que es otra cosa que a mí me interesa mucho en esta pieza—, que es la transformación del material: el traslado de una forma hacia otra con un impacto que significa en otro estadio que no es el físico, que es este impacto constante de las herramientas para ejecutar el mecanismo que hace suya, que permite la supervivencia de una persona y como hacer presente este material que se fue, con algo que empodera este espacio desaparecido, esta *prótesis*. Me gusta el utilizar la palabra *prótesis* porque creo que sustituye a algo, o sea —en una primera instancia la pieza era titulada *Prótesis*—, no me acuerdo prótesis de qué pero me quedó en la mente que no tendría que existir como palabra hacia al público porqué entonces ya delimitaba un poco hacia dónde sustituía la significación de la pieza; pero sí me gusta pensar para mí que sí es una especie de *prótesis a la labor*. Prótesis a la falta de atención al trabajo, a la falta de atención a las condiciones de trabajo, a la magia que existía en algunos —no hace mucho tiempo— en el acto mismo de ejercer algo con constancia y que había una cierta relación más emocional con el trabajo. Ahora tenemos una relación de desprecio y es mucho por ahí... En la actividad del oro y eso en esta pieza.

Tengo otra pieza de no hace mucho, el año pasado reutilicé el oro —que si quieres después te envío algunas imágenes en donde ya en otro momento de mis reflexiones acerca de esta ansiedad— es un estado de ansiedad social, pues estoy como buscando donde se encuentran estos mayores niveles de ansiedad en lo social, en la actividad cotidiana y estuve haciendo investigaciones acerca de la suerte, de la actividad que tiene la suerte en las personas y cómo a medida que el trabajo deja de ser un valor importante, deja de tener el significado que tenía no hace mucho tiempo, la suerte o el juego, el azar se despega.



Se despegas y adquiere un significado distinto, más de inmediatez —es una sustitución también, una cosa sustituye a la otra—. Hice una pieza recientemente sobre los billetes de lotería en Santagne, donde saco el patrón del billete de lotería que se deja cuando raspas, porque me parece que es un momento donde transcurren en muy poco tiempo emociones muy distintas [Figs. 16 y 17]. Hay una absoluta creencia o ilusión absoluta de transformación de vidas instantáneas y en menos de un medio minuto, un segundo, no sé cuánto, decae a un fracaso total. Otra vez un nivel mucho más bajo del que tenías cuando iniciaste el acto mismo de buscar resolver tu vida vía la inmediatez. Y este momento tan pequeño con este contenido tan extraordinario de emotividad me parecía que estaba muy presente en la forma en la que se raspa una de estas superficies. Hay una especie de caligrafía emotiva en el tocar el papel con cualquier metal y sacar esta superficie con ganas de que impacte en tu vida, ¿no? Y entonces lo que hice fue sacar el patrón de los billetes de lotería, o sea, la forma en la que este billete había desprendido su superficie y lo mandé también con una estrategia muy similar a la que conoces *Sobre el Desgaste* e hice unas láminas con láminas de oro sólido reconstruí la imagen y son plaquitas uno a uno, escala 1:1, pero quedan plaquitas que son mini esculturas, muy sutiles, no impactan espacialmente, no impactan —sabes ese asunto sensorial la presencia, la escala es menor, eso me gusta, me emociona y eso es una de las cosas que le saco mucho provecho al oro—. Cuando son piezas que tienen una forma tan minúscula pero con un contenido tan extenso el oro es el vehículo ideal para poder jalar (llamar) la atención y poder hacer introducir el espectador en este transcurrir los espacios en los que están significando en esa pieza. Solamente es el jalón de orejas a lo mejor.

**DA:** *Una cosa que veo, por lo que cuentas, es que aparte del oro tener esa polisemia tan grande es que has elegido momentos de transformación que el oro lo solidifica.*

**FI:** Le da forma.

**DA:** *Lo eternaliza, pero luego ¿tú has fundido esas piezas sobre el desgaste o se mantiene esa pieza?*

**FI:** La forma de la pieza, de la prótesis, se mantiene. No se cambia, es tal cual. Se obtiene la muestra y así con la menor intervención escultórica posible, una muestra casi primitiva, es un contacto.

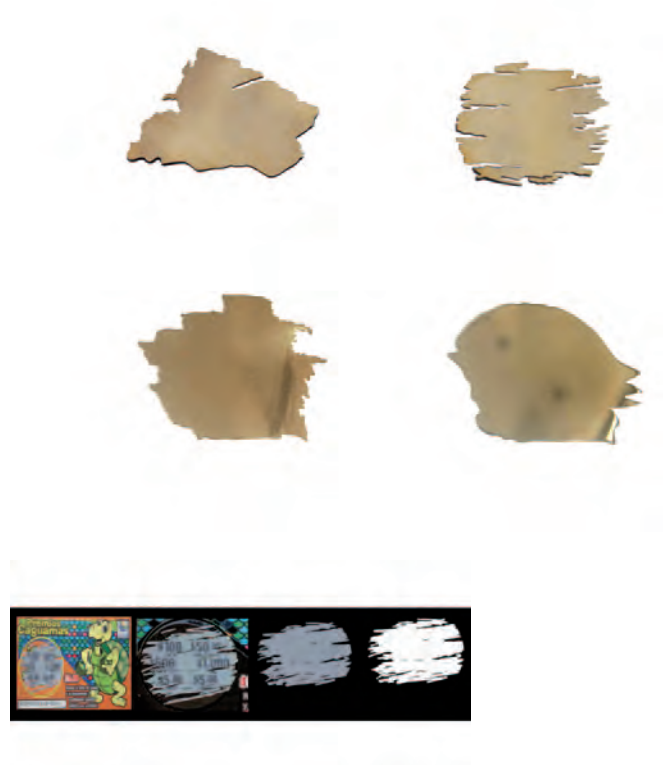
**DA:** *Y la forma que tiene curva...*

**FI:** Es la que dio el material con el que saqué el espacio vacío. Con una arcilla especial que saca, como que completé la pieza. Y entonces este complemento es el que queda vaciado en oro, pero la pieza en oro existe como producto final.

**DA:** ¿Y temas de entropía te interesan? Yo veo algo de entropía en lo que cuentas pero no sé si...

**FI:** Pues entropía es inevitable. Al final yo creo que es una estado casi implícito en cualquier tipo de actividad actualmente. Está todo absolutamente conectado estás sinergias, estas conexiones inevitables, ya casi es imposible separar las cosas. Sería más difícil crear heterotopías. Es un acto casi heroico poder separar las cosas, y sí, como visión creativa la imaginación misma hace esto, hace este amalgamiento de los pensamientos.

Está implícito.



[Figs. 16 y 17]. Fritzia Irizar. *Sin título (Ilusión y decepción II)*, 2011



[Fig. 18]. Karmelo Bermejo

## KARMELO BERMEJO (MÁLAGA, 1979)

*Preguntas a Karmelo Bermejo sobre el concepto: ORO - valor económico. Contestadas el 25 de noviembre de 2012.*

El cuestionario está dividido en dos partes: la primera son preguntas generales sobre el oro y su significado. La segunda se centra en las tres obras donde está presente el oro de manera explícita o implícita: *Pepita de oro maciza pintada de oro falso* (2011), *Pieza oculta en la aspiradora del Director* (2010) y *Escarpias de oro* (2009).

### PRIMERA PARTE: Oro

**Diana Angoso (DA):** *¿Por qué elegir oro, frente a otros materiales?*

**Karmelo Bermejo (KB):** Porque es lo más cercano a la idea de oro.

**DA:** *¿Crees que el oro tiene un valor intrínseco?*

**KB:** Desde luego que lo tiene. A día de hoy la cotización es de 1.700 dólares /onza.

**DA:** *En tu obra parece que prevalece lo efímero y transitorio frente a lo sólido e inalterable. ¿La ocultación del oro forma parte de esta misma idea?*

**KB:** Todas las obras de arte son documentación de su propia ejecución.

**DA:** *¿Crees que el oro como símbolo ha sufrido una re-significación? ¿Si es así, cuál, en tu opinión, es el valor simbólico del oro hoy?*

**KB:** Es el barómetro del pánico en los mercados bursátiles. Cuando aparece el pánico en los mercados bursátiles se compra oro y sube su precio, cuando reaparece la codicia en la bolsa, se vende el oro y su precio baja.

## **SEGUNDA PARTE: las obras**



[Fig. 19]. Karmelo Bermejo. *Pepita de oro macizo pintada de oro falso*, 2011 (Exposición, en MARCO, Vigo)

### **Auténtico/ falso**

**DA:** *En el título de la obra aparece la palabra “falso oro”. ¿Qué significado tienen en esta obra los conceptos auténtico / falso?*

**KB:** El significado del lenguaje en la obra es el de las acepciones de la RAE para esas palabras.

### **La simulación**

**DA:** *Desde la prehistoria se han encontrado objetos manipulados y recubiertos con láminas de oro para ocultar el material real y simular oro macizo. En esta obra se ha realizado una simulación a la inversa, es decir, se disimula su valor. Este acto ¿es un gesto de aportación, anulación, negación...?*

**KB:** Agradezco tu inteligente confusión.

### **El reflejo y la representación**

**DA:** *Al cubrir la pepita de oro con pintura acrílica de color amarillo, has bloqueado la capacidad reflectante del oro. El oro se convirtió en reflejo y representación de la riqueza, en parte por su propiedad física de reflejar la luz. Al anular la capacidad reflectante del oro, anulas su función de representar y de reflejar ¿significa esto que anulas la representación?*

**KB:** No sé cómo, pues la pintura es representación.

### **Oro como signo. El fin de los signos**

**DA:** *El fin del patrón oro coincide con el giro en contra del realismo y la transparencia semiótica. ¿Estás de acuerdo con las teorías que argumentan la ruptura entre el signo y la cosa y que establecen relaciones entre el fin del patrón oro y el inicio de la fluctuación constante entre significado y significante?*

**KB:** (no contesta).

### **Oro como valor social**

**DA:** *El oro (y el arte) refleja y comunica un rango social en la sociedad. Poseer y mostrar esos objetos valiosos es una manera de construir prestigio para el que lo posee (sea un coleccionista privado, una institución pública o una empresa). Al ocultar el oro (escarpas, oro en aspiradora, pepita de oro) estás negando una de las funciones sociales del oro (y del arte) ¿Es crítica institucional desde dentro? ¿Te consideras heredero de Marcel Broodthaers?*

**KB:** Me vale ser un desheredado de Marcel Broodthaers.

### **Oro como valor económico**

**DA:** *El oro que has seleccionado para la exposición en MARCO (Vigo) es una pepita de oro nativo, tal y como se encuentra el oro en la naturaleza en su estado natural.*

*El oro fundido que toma la forma de lingotes tiene un significado más concreto como valor económico. ¿Tratas el oro como valor económico o bien como epítome del concepto “valor”?*

**KB:** Insisto en que trato el oro como oro y eso es suficiente.

### **Oro y Mercado del arte**

**DA:** *¿Cuánto se pagó por la pepita cuando se compró?*

**KB:** Las medidas de la pepita de oro sí están descritas en la cartela técnica que la acompaña así que es sencillo averiguar este precio estableciendo el cálculo con la cotización de la fecha aproximada y su tamaño proporcional.

**DA:** *¿Cuál es la ratio de precio: materia prima (pepita de oro + pintura acrílica) + incremento por creación artística? Ej. el doble, el triple, un 30%...*

**KB:** Ese conglomerado alquímico produce una rentabilidad de más del 1.000%.

**DA:** *¿Se compró la pepita con: fondos públicos, producción de la galería, privado (artista), préstamo bancario por parte del artista o galería, beca o subvención?*

**KB:** Es una serie muy corta, pero lo suficiente para contar con el espectro completo, existe una unidad producida con dinero público que fue la que se expuso en el Museo, también una con dinero privado financió la galería.



[FIG. 20]. Karmelo Bermejo. *Componente entero de un electrodoméstico de la casa del director de un centro de arte reemplazada por una réplica de oro macizo con los fondos del centro que él dirige*, 2010

### **Verdad / Mentira / Ocultación / Ostentación**

**DA:** *¿Es cierto que hay un componente interno en oro macizo en el aspirador de Ferrán Barenblint? Eso pone en la cartela técnica que acompaña a la pieza en un Museo de arte público. ¿Acaso los museos de arte están legitimados para mentir? ¿Por qué las medidas son secretas?*

**K.A.:** Porque la cotización del oro es de dominio público y si revelamos cuáles son las medidas se puede obtener el cálculo de cuál fue la cantidad de dinero transubstanciada en oro que Ferran Barenblit se embolsó.

### **Aura /Fetiché / Mercancía**

**DA:** *¿Crees que el oro es un fetiché?*

**KB:** No tengo ninguna creencia con respecto al oro, lo es.

**DA:** *¿Crees que el oro tiene un aura?*

**KB:** No tengo ninguna creencia con respecto al oro.

## **Objeto de consumo**

**DA:** *¿Por qué la aspiradora? ¿Por qué no otro objeto de consumo?*

**KB:** Lo eligió Ferran Barenblit.

**DA:** *¿Te apropias del apropiacionismo de Jeff Koons?*

**KB:** Es un electrodoméstico, y como tal, está catalogado en la Historia del Arte, como todos los demás electrodomésticos.

## **El regalo, el tesoro**

**DA:** *Aportas un beneficio al director del C2M. En tu opinión, ¿quién más se beneficia de este acto?*

**KB:** Ferran Barenblit

**DA:** *¿Quién no se beneficia?*

**KB:** A nivel económico no se beneficia nadie más.

**DA:** *¿Cuánto costó el componente interno en oro macizo?*

**KB:** Medidas secretas son facturas secretas.



[FIG. 21]. Karmelo Bermejo. *Escarpias de oro macizo para sujetar obras de arte*, 2009



### **La utilidad del oro**

**DA:** Dice Marx: *"Nada puede tener valor si no es un objeto útil". ¿Estás de acuerdo con esta frase?*

**KB:** Sí, si atendemos a que el objeto de especulaciones es útil para la especulación.

### **La ductilidad del oro**

**DA:** *¿Se le ha añadido alguna aleación al oro para poder emplearlo como escarpia?*

**KB:** La aleación es la del oro macizo de ley de 18 quilates.

### **El oro y su orden cultural**

**DA:** *Esta trastocando el orden cultural: Hay una serie de ámbitos por los que circulan los objetos y al colocar el oro en el ámbito del objeto cotidiano y utilitario se ha trastoca completamente el orden cultural. ¿Cuál es tu intención?*

**KB** La intención de la obra nunca es revelada. No puedo revelar la intención de la obra porque eso comprometería mis objetivos. Revelar el objetivo de una obra de arte comprometería el objetivo de la obra.

APÉNDICE 4

# **ENTREVISTAS PUBLICADAS DE ARTISTAS**



## BEUYS, JOSEPH

*Entrevista en vídeo (extracto) de Theo Altenberg a Joseph Beuys  
durante la documenta 7, 1982*

Joseph Beuys – Documenta-Arbeit. Edition Cantz. Museum  
Fridericianum Kassel, 1993[Cat.], pp. 264-265.

**Beuys:** ( ) Passiert ist, daß aus der wirklich gut gemachten Kopie der Zarenkrone, die im Kreml gemacht wurde durch René Kern, jetzt hier dieses Friedenssymbol entstanden ist, was man ja auch auf den Aufklebern sieht, die wir hier in Massen verteilen werden auf der documenta. Und also, daß diese Krone, die man ja jett nur noch im Foto sehen kann, eingeschmolzen wurde heute morgen. Eingeschmolzen wurde in der Aktion in dieses Zeichen: den Hasen mit der Sonne. Also, das Gold als Zentralorgan zur Harmonisierung der menschlichen Verhältnisse. Aber auch die Demokratisierung eines alten Machtsymbols in ein sehr populäres Friedenszeichen, was ja jedes Kind Kennet, jeder Mensch kennt, ganz besonders in Mitteleuropa. ( ).

Darauf bezieht sich ja auch der Schriftzug (Beuys läßt sich einen der Aufkleber geben, die auf der documenta verteilt wurden, und zeugt auf den Schriftzug —FRIEDE—). Also hier habt ihr den Schriftzug: oben die weltliche Welt, unten die östliche, dazwischen Deutschland, Mitteleuropa mit der Friedensidee. Als i-Punkt der Hase mit der Sonne. Das haben wir also hier gegossen, und das wird während der 100 Tage im Foyer der documenta mit den Steinen —die Steine mit dem Kreuz, das Kreuz habe ich nicht verletzt (probiert die Aufstellung), vielleicht setze ich den Hasen aufs Einmachglas— wird dort die 90 Tage ausgestellt werden, so daß jeder es sehen kann und danach wird die Sache versteigert. (...)

Man muß wissen, daß diese Aktion nur in Zusammenhang zu sehen ist, erstens einmal mit der Aktion der 7000 Eichen in Kassel pflanzen, was ja auch sichtbar wird an den Steinen, denn jeder Baum bekommt einen Stein, so eine Basaltsäule, dann ist es natürlich auch in Zusammenhang zu sehen mit der Friedens— und ökologischen Bewegung, also ein sehr komplexes Gebilde, worin ich eigentlich jetzt mit dem Erweiterten Kunstbegriff jene Idee zur Wirkung bringen möchte, mit anderen gemeinsam, die sich auf die Wandlung des ganzen Kapitalbegriffes beziehen. Also, in diesem gewandelten Kapitalbegriff ist Geld nicht Kapital, sondern die menschliche Fähigkeit ist das Kapital, sondern die menschliche Fähigkeit ist das Kapital. Die Menschenwürde in der Arbeit ist das Kapital und es wird aufgrund dieser Tatsache— es handelt sich hier nicht um eine Phantasieerfindung, sondern um eine gut zu begründende Tatsache— es wird sich also aufgrund einer solchen Idee in der nächsten Zukunft selbstverständlich das ganze Bank —und Geldwesen ändern. Das ist also die Demokratisierung des Geldes von einem alten Machtsymbol in dieses Friedenszeichen, in Parallelität zu sehen mit der Notwendigkeit, in den national-ökonomischen Begriffsapparat ganz neue tragende, ins rechte gedachte Begriffe hineinzubringen.

*Altenberg: Was ist Sinn und Zweck der Versteigerung dieses Objektes?*

**Beuys:** Ja, Sinn und Zweck der Versteigerung dieses Objektes wird es natürlich sein, daß das Unternehmen 7000 Eichen in Kassel das Geld bekommt, was nötig ist, um diese Eichen zu pflanzen, denn das Projekt kostet etwa drei Millionen. Nun ist das keine drei Millionen wert. Was wir hier haben an Material, das ist etwa 400 000 Mark Rohmaterial wert. Bei der Versteigerung wird der symbolische Wert sicherlich noch einmal mitfinanziert werden. Aber wir werden nicht erwarten können, daß wir mehr aus der Sache herausbekomme, als etwa 400 000 oder 500 000 Mark.

Es ist auch nur ein kleiner Geldfluß, in Vergleich zu dem, was wir letztendlich brauchen.  
(...)

*Journalist: Ein Symbol wäre auch wichtig. Es wäre ganz besonders für die dritte Welt wichtig, daB Du dafür auch ein Symbol machst.*

**Beuys:** Ich glaube, das taugt auch für die dritte Welt, auf jeden Fall von Wladiwostock bis Ostende oder sagen wir bis Nordirland, soweit reicht dieses Zeichen. The leapy hare ist ein sehr populäres Zeichen in all diesen Steppengebieten, wo der eurasische Hase zu Hause ist. Es ist eigentlich gar kein Symbol, es ist ein Zeichen, da sollen sich die Menschen wiedererkennen als bewegliche Wesen, die nicht fixiert sind, die sich auch innerlich bewegen in ihrem Denken und Fühlen und Wollen. Der Hase ist im übrigen immerund deswegen hab ich vorhin von Agrippa von Nettesheim gesprochen, von Raimundus und von Paracelsus habe ich gesprochen —auch in der alten Alchemie ein Zeichen für die Wandlung, für die Transformation, und deswegen war es für die mittelalterliche Wissenschaft ein Zeichen der Chemie, weil sie unter der Chemie, unter der Alchemie die Transformation und die Wandlung des Geistes verstanden haben. Sicher hat es auch Scharlatane gegeben, die wollten einfach Gold machen. Goldmacher hat es auch gegeben. Scharlatane hat es auch gegeben. Ich soll ja angeblich auch einer sein, sagen die Leute, aber das läßt sich ja kontrollieren. Die Menschen sind ja nicht dumm, die können mich technisch überprüfen, ob das, was ich tue, vernünftig oder unvernünftig ist. Aber die Idee der Alchemisten war doch, das Gold im Innern zu wandeln. Das Herzorgan, das Zentralorgan, die Sonne auf die Erde zu holen, das ist die Grundidee.

Danke.

• •

## **[TRADUCCIÓN DE JORGE BLAS] LIEBRE DE LA PAZ**

**Beuys:** [ ] Lo que ha sucedido es que a partir de la copia de la corona del zar realmente bien lograda que se hizo en el Kremlin a cargo de René Kern, se ha creado ahora este símbolo de la paz, el cual puede verse en los adhesivos que vamos a repartir de forma masiva aquí en la *documenta*. Y, por tanto, [lo que ha sucedido es] que esta corona, que no se puede ver

ya más que en foto, ha sido fundida esta mañana. Que ha sido fundida en la acción para convertirse en este símbolo: la liebre con el sol. Es decir, el oro [de la corona] como órgano central para la armonización de las relaciones humanas. Pero también la democratización de un viejo símbolo de poder y su transformación en un signo de la paz muy popular, que incluso cualquier niño conoce, que cualquier persona conoce, y muy especialmente en Centroeuroapa. [ ]

Y a eso se refiere también el logotipo [Beuys hace que le den un adhesivo de los que se repartieron en la *documenta* y señala el logotipo “FRIEDE” [en alemán: “PAZ”]. Es decir, aquí tenéis el logotipo: arriba, el mundo occidental; abajo, el oriental; entremedias, Alemania, Centroeuroapa con la idea de la paz. Como punto de la i [de la palabra alemana FRIEDE], la liebre con el sol. Esto lo hemos fundido aquí, y esto se va a exponer durante los 100 días en el vestíbulo de la *documenta*, junto con las piedras las piedras con la cruz, la cruz no la he dañado (prueba la instalación), quizá meta el conejo en el tarro de cristal Se va a exponer allí los 90 días, de modo que todo el mundo pueda verlo, y después el objeto se subastará. [ ]

Hay que saber que esta acción no ha de verse sino en su contexto. Primero, en conexión con la acción de plantar los 7000 robles en Kassel, lo que queda también de manifiesto en las piedras, pues a cada árbol le corresponde una piedra, una especie de columna de basalto. Y luego hay que verla también en conexión con el movimiento por la paz y por la ecología. Es por tanto una construcción muy compleja, en la cual ahora en realidad quiero, mediante el Concepto Expandido del Arte, llevar a término esa idea, conjuntamente con otras que se refieren a la transformación de todo el concepto de capital. Es decir, en este concepto transformado de capital, el dinero no es capital, sino que la capacidad humana es capital. La dignidad humana en el trabajo es el capital y, a partir de este hecho, cambiará y no se trata de una invención de la fantasía, sino de un hecho que ha de fundamentarse bien a partir de esta idea cambiará por tanto en un futuro próximo obviamente también todo el sistema bancario y monetario. Esto es por tanto la democratización del oro y la transformación de un viejo símbolo de poder en este signo de la paz, lo cual ha de verse en paralelo a la necesidad de introducir en el aparato conceptual de la economía nacional conceptos completamente nuevos, fundamentales y justamente repensados.

**Altenberg:** ¿Cuál es el sentido y el objetivo de subastar este objeto?

**Beuys:** Pues el sentido y el objetivo de subastar este objeto serán naturalmente que la empresa 7000 robles de Kassel reciba el dinero que hace falta para plantar estos robles, ya que el proyecto cuesta unos tres millones. Lo que nosotros tenemos aquí de material tiene un valor aproximado de 400.000 marcos solo en materia prima. En la subasta seguro que también se incluirá en el cómputo el valor simbólico. Pero no podremos esperar sacar más de unos 400.000 o 500.000 marcos por el objeto.

No se trata más que de una pequeña inyección de dinero en comparación con lo que a fin de cuentas necesitamos. [ ]

**Periodista:** Un símbolo sería también importante. Sería importante, muy especialmente para el Tercer Mundo, que tú crearas un símbolo para ello.

**Beuys:** Yo creo que sirve también para el Tercer Mundo. En cualquier caso, sirve desde Vladivostok hasta Ostende o, digamos, hasta Irlanda del Norte, hasta allí llega este signo. *The leapy hare* [en inglés correcto, “The leaping hare”: *La liebre saltarina*] es un signo muy popular en todas esas áreas de estepa donde habita la liebre eurasiática. Emerge así la idea de Eurasia. En realidad no es ningún símbolo, es un signo, y en él deben reconocerse las personas como seres móviles que no se encuentran fijos, que se mueven también interiormente en su pensamiento y en su sentimiento y en su deseo. La liebre por lo demás es siempre —y por eso antes he hablado de Agripa de Nettesheim, y he hablado de Raimundo [Lulio] y de Paracelso— un signo de cambio, de transformación, y por eso era para la ciencia medieval un signo de la química, porque por química, por alquimia, entendían la transformación, el cambio del espíritu. Seguro que también hubo charlatanes que, sencillamente, querían hacerse de oro. Fabricantes de oro también hubo. Y también hubo charlatanes. Yo, por lo que parece, debo de ser también uno, según dice la gente, pero eso se puede controlar. Y es que las personas no son estúpidas, pueden someterme a examen desde un punto de vista técnico para ver si lo que hago es o no es razonable. Pero la idea de los alquimistas era no obstante la de transformar el oro en su interior. Atraer el órgano del corazón, el órgano central, atraer el sol a la tierra, esa es la idea fundamental.

Gracias.



## BYARS, JAMES LEE

ARRIOLA, Magalí; ELEEV, Peter. *James Lee Byars: ½ an Autobiography*. [Cat. Exp]. Fundación Jumex; MOMA PS1. Londres: Koenig Books, Londres, 2013, p. 190.

**James Lee Byars (JLB):** ... and it's tempting to go back to New York. But I have to think about that a little bit. It would be certainly tempting to go back, if Everett Fahy were intelligent enough to buy *The Wand* for the Frick Collection.

**David Sewell (DS):** Do you think he might?

**JLB:** Well, I think he might, or I wouldn't suggest it to him. And also he has the best, I think the best painting in America for that. However, the one in London might be better. The one where Rembrandt doesn't smile or frown or cry. He just looks flat out.



**DS:** *The turban and the wand.*

**JLB:** The wand is...

**DS:** *It's certainly not worn like this.*

**JLB:** Also, it's more attractive than the other one.

**DS:** *The wand?*

**JLB:** Actually, there's just –I think– a slight smile

**DS:** *The wand is white or silver?*

**JLB:** Gold.

**DS:** *Is it gold? It's a gold turban?*

**JLB:** There's a slight smile. Yes a gold wand. It's an unbelievable thing. I also love the idea that, as Rembrandt aged, he could indulge in such absolute affirmation, even to put gold on yourself, certainly to the extent of a turban or suit or something-except now it is a little bit fashionable. (p. 189)

• •

## [TRADUCCIÓN DE NATALIE ESPINOSA Y CLAIRETTE RANC]

ARRIOLA, Magalí; ELEEY, Peter. James Lee Byars: 1/2 an  
Autobiography. [Cat. Exp]. Fundación Jumex; MOMA PS1. Londres:  
Koenig Books, Londres, 2013, p. 288.

### **La Vara**

**James Lee Byars (JLB):** ... Y resulta tentador regresar a Nueva York pero lo tendría que pensar un poco. Sería ciertamente tentador si Everett Fahy fuera lo suficientemente inteligente como para comprar *The Wand* (La vara) para la Frick Collection.

**David Sewell (DS):** *¿Crees que él lo haría?*

**JLB:** Bueno, creo que sí, de lo contrario no le hubiera sugerido que lo hiciera. Y creo que tiene el mejor cuadro en los Estados Unidos para llevarlo a cabo. Aunque el de Londres sería aún mejor. El cuadro en el que Rembrandt no sonríe, ni frunce el ceño, ni llora. Aparece simplemente inexpresivo.

**DS:** *El turbante y la vara.*

**JLB:** La vara es...

**DS:** *Ciertamente no la lleva así.*

**JLB:** Y es también más atractiva que la otra.

**DS:** *¿La vara?*

**JLB:** De hecho, creo que apenas esboza una pequeña sonrisa.

**DS:** *¿La vara es blanca o plateada?*

**JLB:** Dorada.

**DS:** *¿Es dorada? ¿Y el turbante dorado?*

**JLB:** Sí, tiene una pequeña sonrisa. Sí, una vara dorada. Es una cosa increíble. Y también me encanta la idea de que, en la medida en que Rembrandt envejecía, podía ser más indulgente con este tipo de afirmaciones absolutas, al grado de ponerse dorado, un turbante, un traje o algo dorado, aunque eso ahora esté un poco de moda.

• •

## **CALATRAVA, SANTIAGO**

*Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=bT0JJDaDMco>>. [Consulta: 20 de noviembre de 2014].*

**Santiago Calatrava:** “La construcción es muy sencilla: consiste en un núcleo central del cual aparecen doce terrazas en las cuales están colgadas una serie de barras, hasta ochocientas de bronce y están movidas por un motor central y producen este movimiento pulsante que produce ese movimiento constante y sin fin a lo largo de toda la columna”.

• •

## QUINN, MARC

QUINN, Marc; SELF, Will. "Will Self in conversation with Marc Quinn" pp. 17-24 en: Marc Quinn, Siren. Londres, 2008, pp. 21-24.  
[Extracto].

**Will Self (WS):** *There remains a deep-rooted belief that the value of gold is stronger than that of any currency or anything else yet that value stills depends on what we believe, doesn't it?*

**Marc Quinn (MQ):** It's an incredible material, if you look at Aztec and South American culture, there gold itself came to represent God because of its qualities. Making this sculpture I realised that you can heat gold to very high temperature and when you cool it down it's not oxidized, it's exactly as it was before. This sculpture would look exactly the same if you buried it in the earth for a thousand years. So gold itself has an aspect of the eternal, which must be why it so strongly symbolises human yearning for eternal existence. (...)

**WS:** *How would you respond, if at all, to criticism that there was a degree of crassness in this, that there was a sort of vulgarity?*

**MQ:** I don't really understand them. I don't really understand what you mean. I mean it's about now, it's about what people may not want to acknowledge about how we live now, and what we believe in now – all those things... To me it's completely simple and true. I don't know what you mean by crass...

**WS:** *I mean I suppose arguably that if you really wanted to embody the sort money obsession in our culture, you could make a solid-gold detached house.*

**MQ:** It's not a cynical sculpture... it's a non-judgemental presentation of the situation. Once you say something's crass you've made a judgement on it, and I've always been completely non-judgemental, otherwise I would be too restricted.

**WS:** *And as the creator you'd be in danger of producing a satiric image.*

**MG:** Or a didactic image, and that's not what I'm interested in.

**WS:** *So any reaction as long as it's a strong one is fine?*

**MG:** Absolutely, I mean it will take on it's own life, like [the artwork] *Alison Lapper Pregnant*, it's about communicating with people: works are like mirrors and they bring out something about the person looking rather than the object or its creator.

**WS:** *But this one is different in being covetable in a more commonplace way.*

**MG:** Yeah, it's about desire, isn't it? That's what *Siren* is I mean it's the beacon of desire.

**WS:** *Are you already feeling quite detached from it, or will you fully detach when it goes on show?*

**MQ:** I'm kind of detached from it, but I love being with it. It's great to sit here just looking at it as we speak. I suppose in a way, like any artist, you're really making things for yourself.

**WS:** *Well you've ended up, or, you know, housing [the artwork] Lapper, anyway, for the mean time and you're not displeased with that at all.*

**MG:** Yeah, very happy.

**WS:** *And I suppose, theoretically, that you could end up housing *Siren* as well.*

**MG:** Yeah, less likely.

**WS:** *Less likely?*

**MG:** Yeah, I'd have to build my house into a fortress. It's interesting that it's never been in a studio, this sculpture, it's too valuable; it's only ever been in the fabricator's workshop or in a secure location. So it's left home already.

**WS:** *It's like a baby that has only ever been in the incubator at the hospital and you could never take home. So it's always existed outside —which relates to the sculptures you did from the materials that kept people alive, and this is an object that's kept alive by money.*

**MG:** Exactly. It's made of money, it's an object made of money.

**WS:** *And can only be kept alive artificially, in moneyed contexts.*

**MG:** Yeah, so it is like a frozen sculpture, completely —but it's also a thermometer. I mean, its material value is changing the whole time. (...)

**WS:** *One more thing I wanted to remark on is the very tactile quality of the feet and hands.*

**MG:** The puckering of the skin, yeah. It's a bit of life... I mean in a way the face is iconic and mask-like and the hands and feet are quite life-like, so, as you travel to these endpoints of the body it's almost as if life appears.

**WS:** *The most alive point is the hand grasping the foot, isn't it, and that's the indication of touch as well –yet it's only touching itself.*

**MG:** Yeah, you're not allowed to touch. You're not allowed to touch, and it doesn't touch anything other than itself. And maybe it is saying that you're not going to get to touch money and you're not going to touch beauty either, it's going to remain beyond reach.

(Extracto)

• •

### [TRADUCCIÓN DE LA AUTORA]

**Will Self (WS):** *Todavía existe una creencia muy arraigada que otorga al valor del oro más solidez que a cualquier moneda corriente u cualquier otra cosa pero aún así el valor depende todavía de nuestras creencias, ¿no es así?*

**Marc Quinn (MQ):** Es un material increíble, si miras atrás a la cultura azteca y suramericana, donde el oro en sí mismo vino a representar a Dios por sus cualidades. Realizando esta escultura me di cuenta que podía calentar el oro a unas temperaturas altísimas y cuando se enfriara, no se había oxidado en absoluto, estaba exactamente igual que antes. Esta escultura tendrá el mismo aspecto si la entierras bajo tierra durante miles de años. Así que el oro en sí mismo tiene el aspecto de lo eterno, que es por lo que simboliza tan potentemente el deseo humano de una existencia eterna. (...)

**WS:** *¿Cómo responderías —si acaso las responderías— a aquellas críticas que lo ven grosero, que es algo vulgar?*

**MQ:** No las entiendo. De verdad no entiendo a qué te refieres. Quiero decir, se trata del ahora, se trata de lo que la gente no quiere admitir sobre como vivimos ahora, sobre lo que creemos ahora —todo eso Para mí es absolutamente simple y verdadero. No sé a qué te refieres con grosero

**WS:** *Quiero decir que supongamos que si quisiesen materializar el tipo de obsesión por el dinero en nuestra cultura, podrías realizar una casa exenta de oro macizo.*

**MQ:** No es una escultura clínica es una presentación sin juicios de la situación. Cuando dices que algo es grosero has emitido un juicio, y yo siempre he sido neutral, de lo contrario estaría demasiado limitado.

**WS:** *Y como creador corres el peligro de producir una imagen satírica.*

**MG:** O una imagen didáctica, y eso no me interesa.

**WS:** *¿Así que cualquier reacción es buena mientras no deje indiferente?*

**MG:** Completamente cierto, quiero decir que cobrará vida, como paso con [la obra] *Alison Lapper Pregnant* [*Alison Lapper embarazada*], se trata de comunicar con la gente: las obras son como espejos; desvelan algo de quién mira, en lugar del propio objeto o de quién lo creó.

**WS:** *Pero esta [escultura] difiere en que es codiciada en una manera más frecuente.*

**MG:** Sí, se trata del deseo, ¿no es así?. Eso es *Siren*, es decir, es el faro del deseo.

**WS:** *¿Te estás empezando a distanciar de ella, o te distanciarás completamente cuando se exhiba?*

**MQ:** Me siento algo distanciado, pero me encanta estar con ella. Es genial estar aquí sentado mirándola mientras hablamos. Supongo que de cierta manera, como otros artistas, creas obras para ti mismo.

**WS:** *Bueno, acabaste con [la obra] Lapper en tu casa por ahora y no te desagrada nada.*

**MG:** Sí, estoy muy contento.

**WS:** *Y supongo que, teóricamente hablando, podrías acabar con Siren también en tu casa.*

**MG:** Sí, menos probable.

**WS:** *¿Menos probable?*

**MG:** Si, tendría que convertir mi casa en una fortaleza. Es curioso que la obra nunca ha estado en el estudio, esta escultura es demasiado cara; solo ha estado en el taller del productor o en un lugar seguro. Así que ya ha volado de casa.

**WS:** *Es cómo un bebé que solo ha estado en la incubadora del hospital y nunca te lo puedes llevar a casa. Así que siempre ha existido fuera —que tiene relación con esas esculturas de materiales que mantenían a la gente viva, y esto es un objeto que se mantiene vivo con dinero.*

**MG:** Exactamente. Está hecho con dinero, es un objeto realizado con dinero.

**WS:** *Y solo puede mantenerse vivo artificialmente en un contexto de dinero.*

**MG:** Sí, así que es como una escultura congelada —pero también es un termómetro. Es decir, su valor material está cambiando constantemente. (...)

**WS:** *Una cosa más que me quería comentar es la cualidad tan táctil de los pies y las manos.*

**MG:** Las arrugas de la piel, sí. Es un poco como la vida. Quiero decir que el rostro es un icono y como una máscara y las manos y los pies son bastante realistas, así que, al dirigirte a los extremos del cuerpo es casi como si cobrase vida.

**WS:** *El punto más vivo es cuando la mano agarra el pie, no es así, y eso es una indicación del tacto —pero solo se toca a sí misma.*

**MQ:** Sí, no te está permitido tocar. No puedes tocar y no toca otra cosa que sí mismo. Quizá quiera decir que no vas a tocar el dinero, ni tampoco la belleza; se va a mantener fuera de tu alcance.

• •

## **PARKER, CORNELIA**

*“Cornelia Parker interviewed by Bruce Ferguson” en: Cornelia Parker. (Cat. Exp.), Boston: The Institute of Contemporary Art, 1999, pp. 45-61, p. 45-46. [Extracto].*

**Bruce Ferguson (B.F.):** *Given the fact that you’re recently married, I thought that it would be interesting to talk about Wedding Ring Drawing —the gold wedding band which got spun into a thread— as a point of departure because it obviously represents a major theme that you deal with: metamorphosis. Taking a familiar object and then doing something to it.*

**Cornelia Parker (CP):** I used the wedding ring because it is an institution, a monumental thing, but at the same time something domestic. In old encyclopedias they use various analogies to describe how ductile gold is, how far you can stretch it as a material. You can in theory make it into a thread that will go around the world, or make it into gold leaf that would cover a room. When I was pursuing these kind of ideas I found a silversmith who could draw precious metals into wire.

**BF:** *How do they actually do that?*



**CP:** What they do is melt the gold into an ingot and they pull it through a draw plate which is a metal plate with holes in it of varying dimensions getting smaller and smaller. You make an ingot the size of the first hole, and then you physically pull it through the hole until it becomes circular. If it is a wedding ring that is being made, they draw it through a semi-circular shaped hole to form a band. I bought second hand weddings rings and had them melted down and drawn into thread, it was as if the rings were being undone. The length of thread was determined by the capabilities of the silversmith, I just asked how far can you make this piece of gold go?

**BF:** *What was it? 40 feet?*

**CP:** The gold in two rings made approximately 40 feet of wire, that was as far as they could push it with their equipment. If you get into mechanized processes then you can make it much finer. Usually industry that has that kind of equipment is not interested in tiny amounts, they deal in tons.

**BF:** *Were you surprised at the length of it?*

**CP:** I was thinking what kind of dimension is that! Then the idea of the circumference of a living room came to me. I liked its multiply of meaning, the idea of trying to measure a domestic or psychological space with an object that could be read as both limited and infinite. The resulting wire is still a kind of loop; the two wedding rings were melted together and drawn into one thread. When I actually got to start manipulating the material, I was tussling with this springy wire which was getting all tangled up, getting kinks in it and breaking.

**BF:** *Which is another good metaphor. How did you finally display it?*

**CP:** I trapped the coils between two sheets of glass. I've done more than one wedding ring drawing, the idea seemed to lend itself to a series, and there are different states a marriage can get into. There was one drawing that turned out as just a little screwed up bundle of wire that is all confusion, then there's one that is quite lyrical that's not got any breaks in it at all. It's like divining really, reading the tangle of wires like entrails. Hopefully it becomes an object of projection for the viewer.

**BF:** *And of course it's the title that makes it suggestive. If you just see the wire...*

**CP:** It's just a piece of wire, but it has a story. I buy two rings that might have been sold because the owners got divorced. Having them melted down destroy the rings, and then creating a new thread restores them. The piece evolves out of the ambiguity of the material.

**BF:** *How do you feel about the fact that a ring is a symbol, an emblem, that is already a metaphor? The gold wedding ring symbolizes marriage, union. And then when you take it apart, what do you think it means symbolically?*

**CP:** It does undermine the whole symbolic structure and as a sculptor, what I'm interested in is the material and how far can you push it. I like the idea of the material already being loaded, or clichéd. By trying to unpick or dismantle something and remake it, somehow the perimeters get changed. What I'm trying to do is take very clichéd monumental things, things that everybody knows what they are (or you think you know what they are) and then trying to find a flip side to it or the unconscious of it.

**BF:** *When you do that, when you find it's unconscious, then you literally try to unravel its powers as it were.*

**CP:** Yes, demystify it. Very often, the reason I may want to play around with these materials is that they're something I fear. For example, I split a coffin and made it into pieces, a variety of sizes of matchsticks and then took it to a match factory and dipped it into the match material. Each piece of the coffin had its own potential life and death of its own. That's a terrifying thing to do, because you only really touch a coffin if you go to someone's funeral or die yourself. Actually buying one, breaking it into pieces you get to defuse the fear, you get to know the physical stuff it's made of —you realize it's just a piece of wood, like a table, its the shape that makes it symbolic. The same with the gold wedding ring. I'm taking an object that is fixed, immovable and trying to make it something more about the state of flux.



#### **[TRADUCCIÓN DE LA AUTORA]**

**Bruce Ferguson:** *Teniendo en cuenta que te acabas de casar, pensé que sería interesante hablar de Wedding Ring Drawing —la alianza que se ha estirado en un hilo— como punto de partida porque evidentemente representa un tema importante que manejas: la metamorfosis. Apropiarte de un objeto familiar y hacer algo con ello.*

**Cornelia Parker:** Elegí una alianza porque es una institución, algo monumental, pero al mismo tiempo es algo doméstico. En las antiguas enciclopedias se encuentran varias analogías para describir la ductilidad del oro, hasta qué punto puedes estirarlo como material. En teoría podrías extraer un hilo que rodee todo el mundo, o bien batirlo en láminas y cubrir una habitación. Cuando estaba explorando esas ideas encontré un platero que podía extraer hilos de los metales.

**BF:** *¿Cómo lo hacen exactamente?*

**CP:** Derriten el oro transformándolo en un lingote para luego tirar por medio de una lámina, consistente en un metal perforado con agujeros de diversas dimensiones, que se van haciendo cada vez más pequeños. Haces una barra del tamaño del primer agujero y luego físicamente lo extraen deslizándolo por el agujero hasta que se vuelve circular. Si lo que están haciendo es una alianza, la extraen por medio de un agujero semicircular para formar una banda. Compré alianzas de segunda mano y las mandé fundir y extraer hilos, era como si los anillos se estuviesen deshaciendo. La extensión del hilo depende de las capacidades del platero. Simplemente pregunté ¿hasta dónde podía extraer esa pieza de oro?

**BF:** *¿Cuánto había? ¿Cuarenta pies?*

**CP:** El oro de dos alianzas son aproximadamente 40 pulgadas, eso era lo máximo que podían con el equipamiento que tienen. Si te pasas a los procesos mecanizados entonces puedes conseguir un resultado aún más delgado. Normalmente la industria que tiene ese tipo de maquinaria no está interesada en trabajar con cantidades tan pequeñas, se manejan con toneladas.

**BF:** *¿Te sorprendió la extensión que adquirió?*

**CP:** ¿Estaba pensando en que tipo de extensión es esa! Entonces me vino a la cabeza la circunferencia de un cuarto de estar. Me gusto la multiplicidad semántica, la idea de intentar medir un espacio doméstico o psicológico con un objeto que puede interpretar tanto como limitado como infinito. El alambre conseguido sigue siendo una suerte de bucle; dos alianzas fueron fundidas y convertidas en un hilo. Cuando me puse a manipular el material, me estaba peleando con este hilo elástico que se enredaba, se plegaba y se rompía.

**BF:** *Que es otra buena metáfora. ¿Cómo lo expusiste?*

**CP:** Atrapé las espirales entre dos láminas de cristal. He realizado más de un dibujo de alianzas, la idea se prestaba para desarrollar una serie, así, hay diferentes estados en un matrimonio. Había un dibujo que acabó como una maraña de alambre retorcido que es todo confusión, mientras que otro, bastante lírico, no tiene ninguna rotura. Es como adivinar, leer todas esas marañas de hilos como entrañas. Espero que se convierta en un objeto de proyección para el espectador.

**BF:** *Y por supuesto, es el título lo que hace sugerente. Si solo ves un alambre*

**CP:** Solo es un alambre, pero tiene su historia. Compró dos alianzas que puede que fueron vendidas porque sus propietarios se divorciaron. Una vez fundidos destruyó las alianzas, y

luego creo un nuevo hilo que lo restaura. Esta obra evoluciona a partir de la ambigüedad del material.

**BF:** *¿Qué piensas sobre el hecho de que un anillo sea un símbolo, un emblema, una metáfora? Una alianza simboliza el matrimonio, la unión. ¿Y cuando lo separas, qué crees que significa simbólicamente?*

**CP:** Ciertamente socava toda la estructura simbólica y como escultora, lo que me interesa es el material y hasta donde lo puedes empujar. Me gusta la idea del material que ya está simbólicamente cargado o que es un cliché. Intentando dismantelar algo y reconstituirlo, de alguna forma los parámetros se modifican. Lo que intento hacer es coger cosas muy monumentales y clichés, cosas que todo el mundo conoce lo que son (o creen que saben lo que son) y entonces darles otra vuelta o el inconsciente de ello.

**BF:** *Cuando lo haces, cuando encuentras el inconsciente, entonces literalmente desentrañas sus poderes.*

**CP:** Sí, los desmitifico. A menudo, la razón por la que quiero jugar con esos materiales es que los temo. Por ejemplo, corté un ataúd en pedazos, la variedad de tamaños de las cerillas y lo llevé a una fábrica de cerillas y los empapé de material de cerillas. Cada pieza del ataúd contenía su propio potencial de vida y de muerte. Suponía hacer algo aterrador, porque solo tocas un ataúd si vas al funeral de alguien o en tu propia muerte. Lo cierto es que el acto de comprarlo, cortarlo en pedazos te permite aliviar el miedo, conoces su fisicidad —te das cuenta que solo es un trozo de madera, como una mesa, es su forma lo que lo hace simbólico—. Es lo mismo con la alianza. Tomando un objeto que es algo fijo, estable e intento hacer algo que tiene que ver con el estado fluido.

• •

## ROBERT RAUSCHENBERG

*Entrevista grabada por Dorothy Gees Seckler a Robert Rauschenberg. Art in America, mayo-junio 1966, p. 81. [Extracto].*

### **On Dirt Paintings and Gold Paintings:**

**Robert Rauschenberg (RR):** I did a painting in toilet-paper, then duplicated it in gold-leaf. I studied both very carefully and found no advantage in either: whatever one was saying, the other seemed to be just as articulate. I knew then that it was somebody else's problem-not mine.

**Dorothy Gees Seckler:** *An artist who uses black because of established associations with death, and gold for its implications of elegance, is trading on known qualities in a way that Rauschenberg regards as dangerous for the life of a picture.*

**RR:** When someone close to you has been away it's only in about the first fifteen minutes that you're back together that you notice how he has changed from the idea you have of the way he looks. The same thing happens to a painting: when it becomes so familiar that one recognizes it without looking at it, the work has turned into a facsimile of itself. If you do work with known qualities, making puns or dealing symbolically with your material —you're shortening the life of the work. It is already leading someone else's life instead of its own.

• •

#### [TRADUCCIÓN DE LA AUTORA]

##### **Sobre *Dirt Paintings* y *Gold Paintings*:**

**Robert Rauschenberg:** Realicé una pintura con papel higiénico, después lo dupliqué con pan de oro. Lo estudié atentamente y no encontré ventajas en ninguno: lo que uno decía, el otro parecía ser igual de expresivo. Me di cuenta entonces que ese era un problema de los otros, pero no mío.

**Dorothy Gees Seckler:** *Un artista que emplea el negro por sus asociaciones adscritas con la muerte, y el oro por sus implicaciones con la elegancia, está intercambiando cualidades conocidas de una forma que al parecer de Rauschenberg son peligrosas para la vida de la obra.*

**RR:** Cuando alguien próximo ha estado fuera, es solo durante los primeros quince minutos de estar juntos cuando te fijas en todo lo que ha cambiado de la idea que tenías sobre su aspecto. Lo mismo ocurre con un cuadro: cuando se vuelve tan familiar que uno lo reconoce sin mirarlo, entonces la obra se ha convertido en un facsímil de sí misma. Si trabajas con las cualidades conocidas, haciendo juegos de palabras o intercambiando simbólicamente tu material —estás acortando la vida de la obra—. Ya desde un inicio está viviendo la vida de otro, en lugar de la suya propia.

• •

## WRIGHT, RICHARD

*Disponible en: <<http://vimeo.com/8425139>>. [Consulta: 1 de octubre de 2014] del Director Nico Wasserman encargado por Channel 4 y Tate Media. Cinematografía: Cinematography: Stephanie Hardt; Editor: Zac Grant*

I'm quite interested in placing painting in a position where there is a problem for it to survive. I imagine that the space is a work that has already begun. It's a conversation that I am entering and I am looking for a way to develop that thing.

When I begin a work, quite often is the light of the space that's the beginning.

I always say you can't see the air in the space. There's an atmosphere you can feel. It's something as abstract as that that is the starting point of how the work would feel.

I sometimes feel that I've evolved this stressful and awkward way of working that puts this work in the most unstable and problematic positions just because if I didn't, I would never finish anything.

I am trying to open up a visual world perhaps to include things that aren't seen. Quite often it can be something of an imperfection. The tendency would be to remove and try to make the space more neutral. It's those kind of thoughts that can make the work interesting. One of the most important features or aspects of the work that I've made in the last twenty years is that it has a very short life-span-; almost everything I've made over that period of time has been destroyed. [It] Doesn't exist. It's a challenge to the marketability of art —a little bit—; it means that it's not easy —or not so easy— for the work to be absorbed into the market. It heightens the sense of that this art, this work is not for the future, is for now.

I think as time goes on, of course, you become more aware of mortality.

I like the idea of there being nothing left when I am gone.

If something is really important, it will survive.

• •

### [TRADUCCIÓN DE LA AUTORA]

Me interesa situar a la pintura en una posición donde se problematiza su supervivencia. Me imagino que el espacio es una obra que ya está empezada. Entro en una conversación y busco la forma de desarrollar eso.

Cuando comienzo una obra, a menudo es la luz del espacio el inicio. Siempre digo que no se puede ver el aire del espacio. Existe una atmósfera que puedes sentir. Algo tan abstracto como eso es el punto de partida de cómo se siente una obra.

A veces creo que he desarrollado esta forma de trabajar tan estresante e incómoda que coloca a la obra en la posición más inestable y problemática solo porque si no lo hiciera, nunca acabaría nada.

Estoy intentando abrir un mundo visual quizá para incluir cosas que no se ven. A menudo puede ser una imperfección. La tendencia sería eliminarla e intentar crear un espacio más neutro. Es ese tipo de reflexiones lo que aporta interés a la obra. Uno de los elementos o aspectos más importantes de la obra que he realizado en los últimos veinte años es que tiene una vida muy corta; casi todo lo creado en ese periodo de tiempo ha sido destruido. No existe. Es un reto a la mercantilización del arte —en pequeñas dosis—; significa que no es fácil —o no es tan fácil— que la obra sea absorbida por el mercado. Exalta el sentido de que este arte, esta obra no es para el futuro, es para el ahora.

A medida que pasa el tiempo, por supuesto, eres más consciente de la mortalidad.

Me gusta la idea de que no quede nada cuando no esté.

Si algo es realmente importante, sobrevivirá.



APÉNDICE 5

# ESCRITOS DE ARTISTAS



## BURDEN, CHRIS

*Nota de prensa de la exposición Chris Burden Matrix 86 en el Wadsworth Atheneum en Hartford, Connecticut. [En línea]. Disponible en: <<http://2gc0771gkd8m295j5p2hvgje72l.wpengine.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2011/06/Matrix-86.pdf>>. [Consulta: 3 de septiembre de 2014].*

The *Tower of Power* is a sculpture built out of 100, one kilo (32 oz) bars of pure gold. On the marble surrounding the tower are several paper match-stick men in various forms of tribute. At the present rate of exchange this tower of gold is equivalent to a million dollars.

Like the match-stick men, our own lives are relatively transient and consumable in relationship to the ascribed and lasting power of gold.

Chris Burden, January 4, 1985

• •

### [TRADUCCIÓN DE LA AUTORA]

La *Torre del Poder* es una escultura construida de 100 barras de un kilo (32 onzas) de oro puro. Sobre el mármol donde ese apoya la torre están colocados hombrecillos hechos de cerillas en posturas rindiéndole tributo. Al igual que los hombrecillos hechos de cerillas, nuestras propias vidas son relativamente transitorias y consumibles en relación con el poder adscrito y duradero del oro.

Chris Burden, 4 de enero, 1985

• •

## BYARS, JAMES LEE

*The Perfect Moment; POWER, Kevin [Comisario]. [Cat. Exp.].*

*Valencia: IVAM; Generalitat Valenciana, 1994, s/p.*

1. EL MOMENTO PERFECTO
2. EL MOMENTO ES ESFÉRICO
3. LA FILOSOFÍA DE LA PREGUNTA/
4. Q ES PUNTO
5. . (PUNTO)
6. SOY UN ARTIFICIALISTA
7. 247 (SÍMBOLO CRUZ)/
8. EL ACTO ES MATERIA/
9. EL CUERPO ES ALMA/
10. YO SOY LA MUERTE



## CASTRO, JOTA

*[En línea]. Disponible en: <<http://madridabierto.com/es/intervenciones-artisticas/2008/jota-castro.html>>. [Consulta: 4 de octubre de 2012].*

Una hucha enorme y dorada símbolo de infancia y de ahorro, un objeto casi pop.

En pleno centro de una ciudad europea; ¿qué puede significar?

Un problema personal en realidad.

Soy francés y peruano, puro producto de cinco siglos de idas y vueltas de la historia de dos continentes.

No sé si en España se enseña la historia de la conquista de la misma manera que en América Latina; recuerdo que de niño me sorprendió mucho la historia del rescate propuesto

por los incas para recuperar Atahualpa: se llenó un lugar enorme de oro y plata venida de todo el imperio para salvar a nuestro soberano. No sirvió de nada, los conquistadores se lo cargaron igual.

Cuál sería mi sorpresa al contar esta historia a amigos del culo del mundo y descubrir que todos teníamos historias de rescates pagados, promesas incumplidas y soberanos finalmente ajusticiados o exiliados en el mejor de los casos.

Para simplificar el problema y visualizarlo mejor, todo individuo del tercer mundo que creció en un país colonizado es potencialmente un Inca: pagó un rescate, pagó su idioma, a veces su religión, su culpa, su trauma sin poder salvar a su inca...

Llenen la hucha a palmo y ya veremos lo que haremos con la plata devaluada y con mis complejos.

• •

## **GALINDO, REGINA JOSÉ**

[En línea]. Disponible en: <<http://www.reginajosegalindo.com/es/index.htm>>. [Consulta: 5 de agosto de 2012].

### **LOOTING (SAQUEO) [2010]**

De un lado la conquista, la guerra, la política de tierra arrasada, la explotación de los suelos, el humillado. Del otro el conquistador, el que da las órdenes, el hombre del viejo mundo, el que levanta la mano y se queda con el oro.

En Guatemala, un dentista hace agujeros en mis molares y me coloca 8 incrustaciones de oro nacional de la más alta pureza.

En Berlín, un médico alemán extrae todos los rellenos de oro de mis muelas. Estas pequeñas esculturas, ocho en total, se dejan expuestas como objetos de arte.

• •

### **FALSO LEÓN (2011)**

En el 2005, gano el León de Oro como mejor artista menor de 35 años en la 51 Bienal de Venecia. En 2007 vendo el León de Oro al artista español Santiago Sierra, quien a su vez lo revende a un coleccionista. En 2011 encargo una copia exacta del León de Oro a mis amigos escultores, Ángel y Fernando Poyón de Guatemala. Ellos me entregan una copia exacta fundida en bronce con baño en oro guatemalteco.

### **RELATO ORO (2000)**

Inscrita en una familia de enfermedades tales como: la invisibilidad, la enfermedad de los zombies, la catalepsia, la narcolepsia, la catatonia, la muerte en vida, el sueño, la hipotermia, y, en general, todas las enfermedades relativas a los cambios de estado, una nueva enfermedad se ha dado a conocer. Se llama transpiración Áurea.

Transpiración Áurea. Enfermedad desconocida hasta ahora que podría inscribirse entre otras tales como la invisibilidad, la enfermedad de los zombies, la catalepsia, la narcolepsia, la catatonia, la muerte en vida, el sueño, la hipotermia, y, en general, todas las enfermedades relativas a los cambios de estado.

Los afectados transpiran una sustancia semejante en todo al oro, sin serlo. Un fino polvo dorado se sedimenta en la piel y en todo aquello que entra en contacto con la misma.

El entorno inmediato del enfermo adquiere paulatinamente el color de su piel. Este proceso de mimetismo inverso llega al extremo de hacer imposible el distinguir los límites precisos del cuerpo del enfermo.

La enfermedad aparece por sorpresa, prácticamente sin síntomas de aviso: un sabor salado en la boca, una pesadez en los párpados, y un súbita insensibilidad en la punta de los dedos. Al poco, el cuerpo entero, especialmente axilas, labio superior, manos y sexo comienzan a presentar un aspecto tornasolado.

Resulta espectacular la visión del lecho de los enfermos: sábanas santas y verónicas en movimiento. Es como si el más discreto de los sentidos, el del tacto, el sentido del tacto que dura un instante y evoluciona constantemente, se multiplicase ahora de modo estridente.

En esta era apocalíptica, muchos han querido ver en la nueva enfermedad un castigo divino. Unos creen que lo que se castiga es nuestro materialismo; otros, nuestro libertinaje sexual. No falta lógica en ello: el sudor parece relacionarse por igual con el trabajo y con el sexo.

Otros visionarios opinan por el contrario que la enfermedad cierra un ciclo evolutivo. Este cambio de estado de lo orgánico a lo mineral no es sino la imagen en el espejo del origen cambio de estado de lo orgánico a lo mineral de la vida.

Hay una gran confusión respecto al cuándo y el dónde del origen de la enfermedad. Como siempre, los expertos, enfrentados a lo incomprensible, decidieron silenciarlo para evitar un estallido de pánico. Qué derecho tenían a ocultarnos la verdad y si el haber tenido conocimiento de los hechos nos podría haber salvado son preguntas aún sin respuesta.

La enfermedad parece contagiarse por vía sexual. Sin embargo, hay casos de contagio completamente irracionales: bebés nacidos el mismo día a la misma hora o aquellos que durmieron a una hora determinada en un día preciso. Sin duda, estamos aquí en contacto con el más allá.

La enfermedad no es dolorosa: al contrario, se trata de una insensibilidad que se extiende paulatinamente a todos los sentidos.

Los afectados han dejado de ser todo lo que eran para convertirse simplemente en enfermos.

Lo cierto es que se les abandona como aapestados, a causa de una mezcla de terror e ignorancia; se les abandona a su suerte, esperando con cierta impaciencia el desenlace final.

Es, además, difícil ocultar la enfermedad. Un rastro dorado delata a las superficies y a los cuerpos que se han rozado con ella. Esta inevitable estigmatización no hace sino ahondar el abismo entre enfermos y sanos.

Unos corren despavoridos; otros se recluyen en baños eternos; los hay que intentan limitar al máximo su actividad vital, inmovilizándose bajo el polvo que los cubre, sin que nadie pueda decidir si están muertos o vivos.

No solo ignoramos el origen de la enfermedad, sino que también desconocemos su final. Cuerpos dorados y rígidos abarrotan los sótanos de los hospitales. No respiran ni se mueven, pero, según la sofisticada aparatología clínica, continúan vivos. Si el rastro dorado hacía difícil determinar los límites del cuerpo de los enfermos, el límite de su vida resultaba igualmente confuso.

El progreso de la enfermedad es el siguiente. Primero, los síntomas de insensibilidad. Luego, el vergonzoso rastro dorado y el pánico, la huida, la reclusión. Después, la inmovilidad absoluta bajo una bellísima capa de oro. Es entonces cuando son trasladados a esas imposibles salas de almacenaje o de espera. Se creen que lo que se considera el estadio final paralelo a la muerte no es sino la fase crisálida de una gloriosa metamorfosis.

Si muchos ven en estas salas de espera una imagen del infierno, no podemos evitar la admiración por la belleza de tal infierno. Cuerpos dorados se amontonan creando formas fantásticas, barrocas, complejas redes encadenadas en simetrías magníficas.



## GONZÁLEZ-TORRES, FÉLIX

GONZÁLEZ TORRES, Félix. "1990: L.A., 'The Gold Field'" en: Earths Grow Thick, Columbus, Ohio: Wexter Center for the Arts, 1996, pp. 65-69. [Extracto].

L.A. 1990. Yes, it was very depressing, and very hard to sustain any sense of hope in such a bleak social landscape. How is one supposed to keep any hope alive, the romantic impetus of wishing for a better place for as many people as possible, the desire for justice, the desire for meaning, and history?



L.A. 1990. Ross and I spent every Saturday afternoon visiting galleries, museums, thrift shops, and going on long, very long drives all around L.A., enjoying the “magic hour” when the light makes everything gold and magical in that city. It was the best and worst of times. Ross was dying right in front of my eyes. Leaving me. It was the first time in my life when I knew for sure where the money for rent was coming from. It was a time of desperation, yet of growth too.

1990, L.A. The Gold Field. How can I deal with the *Gold Field*? I don’t quite know. But the *Gold Field* was there. Ross and I entered the Museum of Contemporary Art, and without knowing the work of Roni Horn we were blown away by the heroic, gentle and horizontal presence of this gift. There it was, in the white room, all by itself, it didn’t need company, it didn’t need anything. Sitting on the floor, ever so lightly. A new landscape, a possible horizon, a place to rest and absolute beauty. Waiting for the right viewer willing and needing to be moved to a place of the imagination. This piece is nothing more than a thin layer of gold. It is everything a good poem by Wallace Stevens is: precise, with no baggage, nothing extra. A poem that feels secure and dares to unravel itself, to become naked, to be enjoyed in a tactile manner, but beyond that, in an intellectual way too. Ross and I were lifted. That gesture was all we needed to rest, to think about the possibility of change. This showed the innate ability of an artist proposing to make this a better place. How truly revolutionary.

This work was needed. This was an undiscovered ocean for us. It was impossible, yet it was real, we saw this landscape. Like no other landscape. We felt it. We traveled together to countless sunsets. But where did this object come from? Who produced this piece that risked itself by being so fragile, just laying on the floor, no base, no plexiglass box on top of it. How come we didn’t know about her work before, how come we missed so much? Roni’s work has never been the darling of the establishment. Of course not. Some people dismiss Roni’s work as pure formalism, as if such purity were possible after years of knowing that the act of looking at an object, any object, is transfigured by gender, race, socio-economic class, and sexual orientation. We cannot blame them for the emptiness in which they live, for they cannot see the almost perfect emotions and solutions her objects and writings give us. A place to dream, to regain energy, to dare. Ross and I always talked about this work, how much it affected us. After that any sunset became “The Gold Field”. Roni had named something that had always been there. Now we saw it through her eyes, her imagination.

In the midst of our private disaster of Ross’s imminent death, and the darkness of that particular historical moment, we were given the chance to ponder on the opportunity to regain our breath, and breathe a romantic air only true lovers breathe.

Recently Roni revisited the *Gold Field*. This time it is two sheets. Two, a number of companionship, of doubled pleasure, a pair, a couple, one on top of the other. Mirroring and emanating light. When Roni showed me this new work she said “there is sweat in-between.” I knew that.



## [TRADUCCIÓN DE LA AUTORA]

L.A. 1990. Sí, era muy deprimente y muy difícil de mantener cualquier atisbo de esperanza en un panorama político tan desolador. ¿Cómo se supone que es posible mantener la esperanza viva, el ímpetu romántico de desear un sitio mejor para el mayor número de gente, aspirar la justicia, aspirar el significado y la historia?

L.A. 1990. Ross y yo pasábamos todas los sábados por la tarde visitando galerías, museos y tiendas de chamarileros y paseando en coche alrededor de L.A., disfrutando de la “hora mágica” cuando la luz en esa ciudad convierte todo en oro y magia. Era el peor y el mejor de los tiempos. Ross estaba muriéndose ante mis propios ojos. Abandonándose. Por primera vez en mi vida estaba seguro de dónde venía el dinero para el alquiler. Era un tiempo de desesperación, aunque también de crecimiento.

1990, L.A. Gold Field. ¿Cómo enfrentarse a *Gold Field*? No estoy muy seguro. Pero *Gold Field* estaba ahí. Ross y yo entramos en el Museo de Arte Contemporáneo y sin conocer la obra de Roni Horn nos sentimos atrapados por la presencia heroica, ligera y horizontal de este regalo. Ahí se encontraba, en un espacio blanco, solo, sin compañía, no necesitaba de nada. Situado sobre el suelo, tan leve. Un nuevo paisaje, un horizonte posible, un lugar donde descansar y una belleza absoluta. Esperando al espectador adecuado con la voluntad y la necesidad de ser transportando a un lugar de la imaginación. Esta obra no es más que una delgada lámina de oro. Es como un buen poema de Wallace Stevens: preciso, sin equipaje, nada accesorio. Un poema que se siente certero y se atreve a desvelarse, a desnudarse, para ser disfrutado de forma táctil, y más allá de eso, de forma igualmente intelectual. Ross y yo nos sentimos elevados. Ese gesto era todo lo que necesitábamos para descansar, para pensar en la posibilidad del cambio. Esto nos enseñó la capacidad innata del artista para proponer un mundo mejor. Qué auténtica revolución”.

Necesitábamos esta obra. Para nosotros fue como descubrir un océano inexplorado. Era algo imposible, sin embargo real, vimos este paisaje. Como ningún otro paisaje. Lo sentimos. Viajamos juntos hacia innumerables atardeceres. Pero, ¿de dónde venía este objeto? ¿Quién creó esta pieza que corría el riesgo de mostrarse tan frágil, yaciendo ahí en el suelo sin pedestal, ni vitrina de plexiglás sobre ella. ¿Cómo es que no conocíamos su obra antes? ¿Cómo es que nos habíamos perdido tanto? La obra de Roni nunca ha sido santo de devoción del *establishment*. Por supuesto que no. Algunos tachaban la obra de puro formalismo, como si esa pureza fuera posible después de años sabiendo que el acto de mirar un objeto –cualquier objeto– acaba transfigurado por el género, la raza, la clase socio-económica y la orientación sexual. A estos críticos no les echamos en cara el vacío en el que viven, porque no pueden apreciar las casi perfectas emociones y soluciones que sus obras y sus escritos nos ofrecen. Un lugar en el que soñar, cargar pilas, ser osado. Ross y yo siempre hablábamos de esta obra, de cómo nos afectó. Después, cualquier atardecer se convirtió en “The Gold Field”. Roni puso nombre a algo que siempre estuvo ahí. Ahora lo veíamos a través de sus ojos, de su imaginación.

En medio de nuestro desastre privado, de la inminente muerte de Ross y la oscuridad de ese momento histórico, nos ofrecieron reflexionar/meditar sobre la oportunidad de retomar nuestro aliento, y respirar el aire romántico que solo los verdaderos amantes respiran.

Recientemente, Roni retomó *Gold Field*. Esta vez eran dos láminas. Dos, el número del compañerismo, del placer duplicado, un par, una pareja, uno encima de otro. Reflejando y emanando luz. Cuando Roni me enseñó este nuevo trabajo, me dijo: “hay sudor entre ambas”. Lo sabía.



## HORN, RONI

*“Sculptors’ Interviews. Roni Horn” en: Art in America, Noviembre 1985, p. 120. [Extracto].*

I never felt a strong connection to Minimalism, either from an art-critical point of view or a purely artistic one. Minimalism art is, in a sense, antidialectical: things are self-contained almost to the exclusion of nonideal relationships. In my early rubber floor pieces (soft black rubber cast into wedge forms which taper from two inch thickness to thin edges over 12 feet), I was attempting to formally integrate platonic notions of the ideal with the imperfections of immediate, circumstantial reality. The thicker areas of the rubber forms retain the platonic integrity of the original castings; the thinner areas are deformed by the imperfections of the floor itself. Here the interest is in the imperfections, which create the territory necessary for ideal forms to exist at all. These pieces want to exist eccentrically in space; they could never be placed in the center. Instead, they create an imbalance that develops a centering.

With the exception of my early works, which utilize platonic shapes, the visual aspect is the last thing that comes to me. I work instinctively towards a certain kind of experience that I want to crystallize — and then the object comes into being. The object is not the end; what I’m interested in is the experience it provides for — how it incites and animates dialogue. I’m not very involved with the third dimension in the traditional way we define sculpture. I’m concerned with human consciousness and the way it synthesizes experience.

Art provokes or denies a certain sense of humanity through the dialectic it sets up or fails to set up with those experiencing it. My work is in part a critique of the ways, so pervasive in the television and entertainment industries, of placing the viewer in a passive relationship to the world. This cultivation of passivity is a by-product of the domestication of technology. It gives me the sense that America is dying of entertainment — dying of lack of contact or dialogue.

As for influences, indigenous building was one source that presented ways to incorporate experience and context into my work with a vitality that goes beyond the merely visual

and formal. Any architecture indigenous to a given region involves the notion of presence, of dwelling or staying in place and responding to it. Every aspect of these structures is dictated by a wonderful dialogue with climate and context — from the slant of the roof to the thickness of the walls, to the exact orientation of the world. That sort of less seen but highly sensible relationship became very influential in my work. My work has always been strongly affected by the solitary journeys throughout Iceland. Iceland, for various reasons of geology and isolation, provides for the extremely direct and intensely present experience. It is a place which knits together, through strength of presence, the more and the less visible aspects of experience without awarding priorities in the ordinary way.

In my gold piece [a 4-by-5-foot foil thick mat of pure gold], I wanted to give gold back its corporeal form. I had always experienced gold as an anonymous yellow metal, further adulterated by the abstraction of mythology. I wanted the taste of gold. I wanted the experience of splendor, directly, so I made this piece. I accepted its sensationalism, a by-product of the “intrinsic” value of gold, as one of the forces that would govern the experience of this work. However, I was also interested in the fact that gold has mundane qualities in as well, like answering to gravity — that it’s not a totally mythological or pecuniary thing. When I took the basic gold mat and folded it into various forms, I found that simple daylight funneling throughout the folds of the gold created an intense, ember-orange glow. It was my first experience of gold.

(...)

In the end I keep coming back to this desire to circumvent things, which interface between actual experience and perceptions of it. Even so simple a thing as identity mediates experience. Naming: the detour of identity. It seems to me that the individual who relies too heavily on language to connect with the world lessens the chance of experiencing it.



### [TRADUCCIÓN DE LA AUTORA]

Nunca sentí una fuerte vinculación con el Minimal, ni desde el punto de vista de la crítica artística ni desde lo estrictamente artístico. El arte Minimal es, en un sentido, antidialéctico: es autorreferencial casi hasta el punto de excluir las relaciones no ideales. En mis primeras piezas de caucho sobre el suelo [caucho blando y negro conformado en un grosor de dos pulgadas hasta bordes delgados de más de doce pulgadas], mi intención era integrar formalmente las nociones platónicas de lo ideal con las imperfecciones de la realidad inmediata y circunstancial. Las zonas más gruesas de las formas del caucho retenían la integridad platónica de la fundición original; las zonas más delgadas acababan deformadas por las imperfecciones del propio suelo. Me interesan las imperfecciones, que crean un territorio necesario para que las formas ideales puedan existir en primer lugar. Estas piezas quieren existir de forma excéntricas en el espacio; nunca se colocarían (se situarían) en el centro. En lugar de ello, crean un desequilibrio que desarrolla un tipo de centrado.

Exceptuando mis obras más tempranas, que emplean formas platónicas, el aspecto visual es lo último que me viene. Trabajo de forma instintiva hacia un tipo de experiencia que quiero cristalizar —entonces es cuando el objeto emerge. El objeto no constituye el fin; lo que me interesa es la experiencia que proporciona— cómo incita y estimula el diálogo. No me siento muy involucrada en la tercera dimensión tal y como se define tradicionalmente la escultura. Me interesa más la consciencia humana y la manera en que sintetiza la experiencia.

El arte provoca o niega cierto sentido de humanidad a través de la dialéctica que provoca o deja de provocar a aquellos que lo viven. Mi obra está dentro de una crítica —tan habitual en la televisión y el negocio del entretenimiento— de situar al espectador en una relación pasiva ante el mundo. El cultivo de pasividad es un efecto secundario de la domesticación de la tecnología. Me da la sensación que América se está muriendo de entretenimiento, se está muriendo por una ausencia de contacto o diálogo.

Por lo que respecta a las influencias, los edificios autóctonos han sido una fuente que presentaba formas de incorporar experiencia y contexto en mi obra con una vitalidad que trasciende lo meramente visual o formal. Cualquier arquitectura autóctona de una determinada región tiene incorporada la noción de la presencia, del habitar, de mantenerse en su lugar y creando una respuesta a ella. Cada aspecto de estas estructuras está dictado por un diálogo maravilloso con el clima y el contexto —desde la pizarra en el tejado hasta el grosor de las paredes, hasta su orientación exacta en el mundo—. Esa forma, no muy visible pero altamente sensible relación se convirtió en algo muy influyente en mi obra. Mi obra se ha visto influida por los viajes solitarios que he realizado por Islandia. Islandia, por varias razones de geología y aislamiento, me proporciona una experiencia intensa del presente, extremadamente directa. Es un lugar que hilvana y une a través de la fortaleza de la presencia, los aspectos más o menos visibles de la experiencia sin establecer prioridades de la manera ordinaria.

En mis piezas de oro [una alfombra de oro puro de 4 por 5 pies y del grosor de un pan de oro] quería devolver al oro su forma corpórea. Yo siempre había vivido el oro como un anodino metal amarillo, todavía más adulterado por la abstracción de la mitología. Quería el sabor del oro. Quería la experiencia del esplendor, directamente, así que realicé esta obra. Acepté su sensacionalismo, un producto secundario del valor “intrínseco” del oro, como una de las fuerzas que rigen la experiencia de esta obra. Sin embargo, también me interesaba el hecho que el oro también tiene cualidades mundanas (prosaicas), como contestando la gravedad —que no es algo completamente mitológico ni pecuniario—. Cuando cogí la sencilla alfombra de oro y la doble de distintas formas, me encontré con que la luz del día, algo sencillo y corriente, se canalizaba entre los pliegues del oro creando un brillo intenso y anaranjado. Esa fue mi primera experiencia con el oro.

(...)

Al final vuelvo de forma continuada a este deseo de rodear las cosas que interactúan entre la experiencia real y las percepciones de esta. Incluso algo tan sencillo como la identidad media en la experiencia. Nombrar: el rodeo de la identidad. Me parece que el individuo que

depende demasiado del lenguaje para conectar con el mundo disminuye las oportunidades de experiencias.

• •

## HORN, RONI

HORN, Roni; SCHORR, Collier. "Weather Girls: An interview with Roni Horn" en: Frieze, n° 32, enero - febrero 1997. Disponible en línea <[http://www.frieze.com/issue/article/weather\\_girls/](http://www.frieze.com/issue/article/weather_girls/)> [Consulta: 5 de agosto 2014] [Extracto]

"Exactly, even with the *Gold Field* (1980-82) I knew when I first made that piece people would talk about how sensational it was. But it's one thing to choose a material that's sensational in itself —as gold is— and it's another to take something ordinary and turn it into something sensational. Conceptually these are two completely different ideas. I was interested in the fact that the individual's experience of gold is never separate from the cultural perception of it. Too much is riding on it, both *economically and mythologically*. Few of us have had the experience of gold as a simple physical reality which is what *Gold Field* gave you, spread out there on the floor."

• •

## [TRADUCCIÓN DE LA AUTORA]

Exactamente, cuando realicé *Gold Field* (1980-82) sabía que la gente hablaría del sensacionalismo de esa pieza. Pero una cosa es elegir un material que es sensacionalista en sí mismo —como es el caso del oro— y otra cosa bien diferente convertir algo ordinario en algo sensacionalista. Se trata de dos ideas muy diferentes conceptualmente. Me interesaba el hecho que la experiencia de un individuo nunca se separa de la percepción cultural. Dependen demasiadas cosas de este, tanto *económicas* como *mitológicas*. Apenas unos pocos tenemos la experiencia del oro como una realidad física que es lo que te ofrecía *Gold Field*, ahí extendido sobre el suelo.

• •

### *Esquisse et grandes lignes du système économique de la révolution bleue (1959)*

L'économie est le domaine d'élection des vaines illusions et des constructions où les apriorismes dénotent les insuffisances de (*sic*) l'acolyse préalable. Certaines écoles ont cru percevoir bon nombre de réalités, mais cette approche de la chose économique n'est trop souvent restée pour elles pas su, en exténuant la gangue de l'univers sensible, débarder la matérialité du cosmos pour accéder enfin à la définition de l'inconnaissable par la prise de conscience de l'unité marginale de l'espace. Un nouvel effort vit le jour dans les années trente avec l'école Keynésienne et la théorie dite du plein emploi; mais, si la vocation de l'emploi pouvait conduire à une thérapeutique somme tout valable, la méconnaissance complète d'une prise de conscience collective de l'intensité spatiale ne pouvait encore une fois mener qu'à une approximation quantitative. On voit que tout s'analyse donc en termes de faillite, et le bilan des économies composées n'annonce aujourd'hui qu'un large déficit.

Une ère devait donc apparaître où une perception qualitative du champ énergétique de l'économie pouvait enfin orienter l'inertie fondamentale du « vivant » vers une conception dynamique de la chose créée.

Cette conception trouve pour moi son fondement dans la richesse chaque jour plus élaborée du patrimoine spatial. Aussi bien une grande fresque s'allonge-t-elle qui attend son label monétaire. Je récusé en effet réserves et devises: richesses accumulées des grandeurs du passé mais hypothèques périlleuses des structures du présent. Nul besoin désormais de ces intermédiaires dispendieux dont la facticité creuse un passé entre la préhension intellectuelle et la qualité même de valeurs saisies. Collons donc au réel, et, par delà un pur système de représentation, tournons-nous plus simplement vers l'acceptation de la valeur intrinsèque de la matière, résidant essentiellement dans la notion de qualité.

Sur cette base structurellement qualitative, chaque corporation sera tenue d'abandonner dans les caves de la Banque Centrale, préalablement débarrassée de tout dépôt métallique, le chef-d'œuvre de la profession. Lesdits chefs-d'œuvre, ainsi rassemblés, matérialiseront les directions spirituelles de base du pays, laissant libre accès à toute éventuelle potentialité évolutive, seule source de progrès. Cet exemple permanent, catalyseur de puissance latente, en maintenant à l'esprit un échantillonnage stable —mais non clos— permettra enfin de jeter les bases d'un système de troc fondamentalement sain et à l'abri des variations conjoncturelles quantitatives.

En effet, la suppression de la circulation fiduciaire supprime du même coup la moindre possibilité d'une évolution cyclique présentant la spirale inflationniste classique. La surproduction, au lieu de présenter les caractères d'un accroissement inutile de richesses quantitativement dénombrables, ne sera plus une pure et simple déperdition de forces mais une émulation générale dont la quête constructive contribuera aux splendeurs du futur. Sur le



plan international, la création d'un étalon ne représentant qu'une valeur quasi spirituelle préviendra tout développement d'un quelconque malthusianisme commercial, et permettra au contraire la fin de la guerre douanière, la notion de qualité devenant le multiplicateur des économies nationales jadis antagonistes.

Ces brèves ouvertures sur ce que peut être l'économie de demain, si vous le voulez, laissent déjà entrevoir les immenses possibilités d'un système conciliant enfin les aspirations intellectuelles et morales universelles avec les impératifs économiques les plus péremptoires. Demain, cela est sûr, le monde économique saluera une ère nouvelle et j'aurai au moins la satisfaction de l'avoir su éveiller.

Dans un tel système l'homme riche sera nécessairement un génie authentique dans sa spécialité. Ce ne sera que justice, enfin.



### [TRADUCCIÓN DE LA AUTORA]

#### *Esbozo y grandes líneas del sistema económico de la revolución azul*

La economía es el dominio de elección de vanas ilusiones y de construcciones en las que las suposiciones denotan las insuficiencias del análisis previo. Ciertas escuelas han creído percibir un buen número de realidades, pero este enfoque de la cosa económica a menudo solo se ha quedado en una aproximación. Algunos fisiócratas prosaicos no sabían, mientras agotaban la ganga del universo sensible, romper la materialidad del cosmos para acceder por fin a la definición de lo desconocido por la toma de consciencia de la unidad marginal del espacio. Un nuevo esfuerzo se abre en los años treinta con la escuela keynesiana y la denominada Teoría del Pleno Empleo; pero, si la vocación de empleo fue capaz de conducir a una terapéutica suma de todo valuable, el fracaso del público general a reconocer la intensidad espacial solo puede llevar de nuevo a la aproximación cuantitativa. Se ve que todo se analiza en términos de fracaso y hoy el balance de la economía solo revela un gran déficit.

Una nueva era debía pues aparecer donde una percepción cualitativa del campo energético de la economía podía orientar, por fin, la inercia fundamental de lo "vivo" hacia una concepción dinámica de la creación (cosa creada).

Esta concepción se encuentra, a mi parecer, fundamentalmente en la riqueza, cada día más elaborada, del patrimonio espacial. Se extiende como un gran fresco que aguarda su etiqueta monetaria. De hecho, reto a las reservas y las monedas corrientes: riquezas acumuladas de las glorias del pasado pero peligrosas hipotecas de las estructuras del presente. Ninguna necesidad en lo sucesivo de estos intermediarios dispendiosos cuya afectación cava un pasado entre la prensión intelectual y la misma calidad de los valores embargados. Aliémonos, por tanto, a lo real, y, más allá de un sistema de representación puro, girémonos sencillamente hacia la aceptación del valor intrínseco de la materia basada esencialmente en la noción de calidad.

Sobre esta base estructuralmente cualitativa cada corporación será encomiada a abandonar en los sótanos del Banco Central, previamente vaciados de los depósitos en metal, las obras maestras de su profesión. Dichas obras maestras así reunidas-materializarán la dirección espiritual de base del país, dejando libre acceso a toda la eventual potencialidad evolutiva, la única fuente de progreso. Este ejemplo permanente, catalizador de la potencia latente, manteniendo en espíritu un muestrario estable —pero no cerrado— permitirá por fin sentar las bases de un sistema de intercambio, fundamentalmente sano y protegido de las variaciones coyunturales cuantitativas.

De hecho, la supresión de la circulación fiduciaria elimina de una vez por todas en un mismo golpe la mínima posibilidad de una evolución cíclica de la clásica espiral inflacionista. La sobreproducción, en lugar de presentar los caracteres de un crecimiento inútil de riquezas cuantitativamente enumeradas, no volverá a ser una pura y simple pérdida de fuerza sino una emulación general donde la búsqueda constructiva contribuirá a los esplendores del futuro. En el plano internacional, la creación de un patrón representativo solo de valor cuasi espiritual prevendrá todo desarrollo de cualquier forma de malthusianismo comercial y permitirá por el contrario acabar con los conflictos en aduanas, la noción de calidad se convertirá en el multiplicador de las economías nacionales antes enemigas.

Estos breves comentarios introductorios sobre la posible economía del mañana, si lo deseáramos, deja ya entrever las inmensas posibilidades de un sistema que concilia por fin las aspiraciones universales morales e intelectuales con las necesidades económicas más imperativas. Mañana, esto es seguro, el mundo económico saludará una nueva era y yo tendré la satisfacción de haber conocido su despertar.

En este sistema el hombre rico será necesariamente un auténtico genio en su especialidad. Lo que será, por fin, solo justo.

• •

### **KOUNELLIS, JANNIS (PIREO, GRECIA, 1932)**

*Vardar, Madrid, febrero de 1982. Citado en: Kounellis. [Cat. Exp.]. MOURE, Gloria (ed.). Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A., 1990, p. 223.*

#### *Un hombre antiguo, un artista moderno*

Estoy contra el mundo de Andy Warhol y los epígonos de hoy día. Quiero restaurar el clima que los cubistas han vivido.

Estoy contra la condición de paralización a la que la posguerra nos ha conducido; busco, por el contrario, en los fragmentos (emotivos y formales) la historia esparcida.

Busco dramáticamente la unidad, aunque sea inaprensible, aunque sea utópica, aunque sea imposible, y por eso dramática.

Estoy contra la estética de la catástrofe; soy partisano de la felicidad; busco el mundo del cual nuestros padres del diecinueve, vigorosos y arrogantes, nos han dejado ejemplos de forma y contenido revolucionario.

Soy admirador de Pollock por su dramática y apasionada búsqueda de la identidad.

Soy un viajero experto, conozco las rutas tortuosas de mi tierra europea, los senderos de las montañas y la gran ciudad con sus mesones con historias y cotilleos apasionantes.

Amo las pirámides de Egipto, amo a Caravaggio, amo a Van Gogh, amo el Partenón, amo a Rembrandt, amo a Kandinsky, amo a Klimt, amo a Goya, amo el ímpetu de la Nike de Samocracia, amo las iglesias medievales, amo el personaje de Ofelia como lo describe Shakespeare y honro a los muertos pensando a propósito de mí que soy un artista moderno.

• •

## PARMIGGIANI, CLAUDIO

*Claudio Parmiggiani, Anne Alessandri, Giovanni Carenì... et al.  
Ferro mercurio oro: Claudio Parmiggiani, Milano: Mazzotta Corte: FRAC  
Corse, 1999.*

Ho visitato la Corsica la prima volta nel 1997 a seguito di un invito a realizzarvi un'opera.

Durante quel viaggio avevo immaginato l'opera seguente: quattro grandi porte in ferro, collocate sulla costa e rivolte verso il mare rispettivamente a Nord, a Est, a Sud e a Ovest del paese.

Quattro porte come altrettante stazioni di un mistico circuito a difesa della Corsica.

In seguito ho pensato che le più vere porte in ferro a difesa di questo paese fossero in realtà innanzitutto gli uomini che lo abitano e che lo amano.

Vi sono tornato ancora, salendo fino in alto sul Monte d'Oro, ombelico geografico e magnetico della Corsica.

Là c'è l'opera che ho realizzato. Due impronte d'oro. Impronte delle mie mani, aperte e rivolte verso il cielo, concave, calcate, fuse nel ferro e nell'oro, incastonate nella roccia e segrete nella montagna.

Nessun pensiero, nessuna indicazione.

L'opera esiste innanzitutto per gli occhi del luogo al quale appartiene.

Sarebbe stato forse presuntuoso voler imporre allo sguardo e a un paesaggio un'opera ostentata, invadente o comunque inutilmente antagonista con esso.

Quindi, perché non un'opera in negativo piuttosto che in positivo?

Un'icona di assenza, una forma celata, un'ombra leggera, un gesto.  
Posare le mani su quel luogo come su una sabbia soffice, nient'altro.  
Únicamente il segno silenzioso del proprio passaggio come memoria di uno sguardo  
rivolto un giorno, per un attimo, su quella terra.

• •

### [TRADUCCIÓN DE LA AUTORA]

Visité por primera vez Córcega en 1997 tras una invitación para realizar una obra.

Durante el viaje imaginé la siguiente obra: cuatro grandes puertas de hierro, colocadas en la costa y dirigidas al mar respectivamente al norte, al este, al sur y al oeste del país.

Cuatro puertas como tantos puestos de control de un circuito místico en la defensa de Córcega.

Posteriormente he pensado que las puertas de hierro de defensa más auténticas para este país serían, en realidad, en primer lugar, los hombres que la pueblan y la aman.

He vuelto de nuevo, subiendo hacia lo alto del Monte de Oro, ombligo geográfico y magnético de Córcega.

Ahí está la obra que he realizado. Dos improntas de oro. Improntas de mis manos, abiertas y dirigidas hacia el cielo, cóncavas, calcadas, fundidas en el hierro y en el oro, encastradas en la roca y secretas en la montaña.

Ningún sentimiento, ninguna indicación.

La obra existe sobre todo para los ojos del lugar al que pertenece.

Hubiese sido quizá presuntuoso querer imponer a la mirada y al paisaje una obra ostentosa, invasiva o en cualquier caso inútilmente antagonista a eso.

Por tanto, ¿por qué no una obra en negativo en lugar de en positivo?

Un icono de la ausencia, una forma velada, una sombra ligera, un gesto.

Posar la mano sobre aquel lugar como sobre una arena fina, nada más.

Únicamente el signo silencioso del propio paso como la memoria de una mirada que se ha posado un día, por un momento, sobre aquella tierra.

• •

## PARMIGGIANI, CLAUDIO

*Claudio Parmiggiani*, citado en LEMAIRE, Gérard-Georges. "L'or dans tous ses états, de l'Égypte ancienne à nos jours" en: *L'or dans l'art contemporain*, CHARBONNEAUX, Anne-Marie (ed.). Paris: Flammarion, 2010, p. 37.

Caro Bernard

Lei mi chiede una nota per la camera d'oro che insieme abbiamo pensato per l'Hôtel Windsor. Dico insieme perché fu lei a ricordarmi un altro luogo, un'altra mia opera, realizzata dentro un ambiente dalle pareti d'oro. E' appunto da quel ricordo che viene la Camera d'oro di Nizza.

Un cubo d'oro, una lampada, un letto.

Un cubo puro, una forma e una materia astratte;

L'indispensabile per sognare.

L'oro, da secoli, é la materia che ha fatto sognare gli alchimisti.

Sognare l'oro come materia allegorica dello spirito.

Quintessenza e aspirazione suprema.

Ed é dentro questa quintessenza, dentro questa materia spirituale l'invito al sogno".

• •

### [TRADUCCIÓN DE LA AUTORA]

Querido Bernard,

Usted me pide una nota para la habitación de oro que juntos hemos pensado para el Hotel Windsor. Digo juntos porque fue usted quien me recordó otro lugar, otra obra mía realizada dentro de un ambiente de paredes de oro. Y precisamente de ese recuerdo viene la Habitación de oro de Niza.

Un cubo de oro, una lámpara, una cama

Un cubo puro, una forma y una materia abstractas;

Lo indispensable para soñar.

El oro, desde hace siglos, es la materia que ha hecho soñar a los alquimistas.

Soñar con el oro como la materia alegórica del espíritu.

Quintaesencia y aspiración suprema.

Y, en esa quintaesencia, en esta materia espiritual, está la invitación al sueño

(Traducción de la autora).

• •

## VALLS, PIERRE (FRANCIA, 1977)

[En línea]. Disponible en: <<http://www.pierrevalls.com/index.php?/project/proyecto-miniaturas/>>. [Consulta: 20 de diciembre de 2014]

*Souvenir* es un proyecto que de manera irónica, intenta hacer un juego de alegorías objetual, en el que a través de una obra a manera de falo masculino, se recrea un pequeño exvoto dado a los turistas, al visitar el obelisco de Calatrava (Madrid). El objeto al representar un pene, transgrede la lectura inicial de ser un simple recuerdo y se convierte en un objeto de relación crítica, respecto al referente inicial desde el que se pensó y los aspectos de índole político, ideológico y económico de los que está cargado este monumento.

El eje sobre el que se articula la acción es el hecho de hacer una crítica, de cómo en momentos de crisis económicas se llevan a cabo construcciones de índole monumental (por el costo que acarrearán) y se toma la decisión de erigir objetos y símbolos de poder que no precisamente embellecen la ciudad, sino que más bien ponen de manifiesto alegorías en torno a poderes e ideales que de manera subvertida se disfrazan bajo la figura de objetos patrimoniales.

El juego conceptual viene al elaborar este mini “obelisco” que se sustenta a su vez en la carga de “poder” que posee como objeto epítome de la masculinidad; la disposición para su distribución sobre una manta blanca alude al hecho a su vez de la distribución ilegal de objetos y como en todo este juego de relaciones se está hablando de problemáticas en torno a quién legitima qué es arte y qué se derrocha en nombre de este y la cultura.

APÉNDICE 6

# **DOCUMENTOS AUDIOVISUALES DE ARTISTAS**





1. Entrevista a Elena del Rivero en Madrid el 28 de enero de 2009 (audio).
2. Entrevista a Carmen Calvo en Valencia el 14 de octubre de 2011 (video y audio). Extracto.
3. Entrevista a Miguel Ángel Rojas en Madrid el 16 de febrero de 2012 (audio).
4. Entrevista a Sarah von Sonsbeeck en Madrid el 16 de febrero de 2012 (video y audio).



OROGRAFÍA



## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AA.VV. *Art Technology: Sources and Methods*. London: Archetype Publications, 2008.
- AA.VV. "Gold and Gilding Techniques" en: *Gold*. [Cat. Exp.]. HUSSLEIN-ARCO, Agnes; ZAUNSCHIRM, Thomas (eds.). Wien: Hirmer Belvedere, 2012, pp. 114-119.
- ABAD SUGER. *Sobre la Abadía de Saint Denis y sus tesoros artísticos*. PANOFISKY, Erwin. (ed., comentarios y notas). Madrid: Cátedra, 2004.
- ACASO, María. *El lenguaje visual*. Barcelona: Paidós, 2009.
- ALBERTI, Leon Battista. *De la Pintura y otros escritos sobre arte*. DE LA VILLA, Rocío (trad.). Madrid: Tecnos, 1999.
- . *De Pictura*. GRAYSON, Cecil (ed.). Roma, Bari: Editori Laterza, 1975.
- ALIAGA, Juan Vicente. "El largo (y tortuoso) camino de la diversidad. Disidencia sexual en el arte y la cultura del siglo XX" en: *Lecturas para un espectador inquieto*. AZNAR, Yayo; MARTÍNEZ, Pablo (eds.). Madrid: Centro de Arte 2 de Mayo, 2012, pp. 238-262.
- ALPERS, Svetlana. *El taller de Rembrandt. La libertad, la pintura y el dinero*. Madrid: Biblioteca Mondadori, 1992.
- ALTHÖFER, Heinz (ed.). *Restauración de la pintura contemporánea: tendencias, materiales, técnicas*. Madrid: Istmo, 2003.
- . *Il Restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee*. Firenze: Nardini Editore, 1991.
- AMERICAN MUSEUM OF NATURAL HISTORY. [En línea] Disponible en: <[www.amnh.org/exhibitions/past-exhibitions/gold](http://www.amnh.org/exhibitions/past-exhibitions/gold)>.
- ANGOSO, Diana; BERNÁRDEZ, Carmen; FERNÁNDEZ, Beatriz; LLORENTE, Ángel. *Las técnicas artísticas 1: De la Edad Media al Renacimiento; 2: El Barroco; 3. El Siglo XIX; 4. El Siglo XX*. Madrid: Akal, 2005.
- ANTONELLIS, Giacomo de; BERGAMASCHI, Giovanna; RIVA, Enrico. *La storia dell'oro*. Lainate: Vallardi Industrie Grafiche, 1990.
- APPADURAI, Arjun. "Introduction: Commodities and the Politics of Value" en: *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. APPADURAI, Arjun (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1986, pp. 3-63.
- ARENDT, Hannah. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- ARMENINI, Giovanni Battista. *De los verdaderos preceptos de la pintura*. BERNÁRDEZ SANCHÍS, Carmen (intr. trad. y notas). Madrid: Visor Libros, 2000.
- ARNHEIM, Rudolf. *Ensayos para rescatar el arte*. Madrid: Cátedra, 1992.
- . *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*. Madrid: Alianza Forma, 1980.
- ART TECHNOLOGICAL SOURCE RESEARCH. [En línea] Disponible en: <[www.icom-cc.org/21/working-groups/art-technological-source-research](http://www.icom-cc.org/21/working-groups/art-technological-source-research)>
- AUZIAS DE TURENNE, Solange; BIDAULT, Alain. *L'or et son mythe*. [Cat. Exp.]. Paris: Grand Palais, 1988.
- AVRAMOVA, Maia (comisaria). *Los Tracios. Tesoros enigmáticos de Bulgaria*. [Cat. Exp.]. Barcelona: Fundación La Caixa, 2005.

- BACHELARD, Gastón. *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- BACHMANN, Hans-Gert. *The Lure of Gold: An Artistic and Cultural History*. New York; London: Abbeville Press, 2006.
- BALL, Philip. *La invención del color*. Madrid: Turner, 2003.
- BAMM, Peter. "Golden Words" en: *Ashes and Gold. A World's Journey*. [Cat. Exp.]. KRÖGER, Michael; SCHLOEN, Anne (eds.). Herford: Marta Herford; Museum Schloss Moyand, 2012, pp. 206-207.
- BARTHES, Roland. *Mitologías*. Tucumán; México, D.F.: Siglo XXI editores, 2003
- . "La muerte del autor" en: *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987.
- BATAILLE, Georges. *La parte maldita precedida por la noción de gasto*. Barcelona: Icaria, 1987.
- BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI, 1999.
- BAUMAN, Zygmunt. *Mundo Consumo. Ética del individuo en la aldea global*. Barcelona; México: Buenos Aires: Paidós, 2010.
- . *Modernidad Líquida*. México: Fondo de cultura económica, 2009
- BAXANDALL, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- BAZILE, Bernard. *Les propriétaires*. [Cat. Exp.]. Villeurbane: Instituto de Arte Contemporáneo de Villeurbane, 2004.
- BERNÁNDEZ SANCHÍS, Carmen. "La historia del arte y eso que llamamos metodología" en: *EXIT BOOK*, Madrid, 2015. [próxima publicación].
- . "Archivo y entropía" en: *Modelo Museo. El coleccionismo en la creación contemporánea*. ARNALDO, Javier (ed.). Editorial Universidad de Granada, 2014.
- . "Artefactos siniestros. Memorias de infancia y violencia en el arte de finales del siglo XX" en *Cultura Moderna*, nº2, 2006, pp. 7-20.
- . "Materiales para el arte y la memoria" en: *Cultura Moderna*, nº 1, primavera 2005, pp. 147-163.
- . "El tejido de la violencia" en: *Cruce*, mayo de 2002.
- . "Plantar camas y tirar esponjas: arte y accidente" en: *Doce notas preliminares: revista de música y arte*, nº 6, 2000, pp. 69-78.
- . "Materiales para la escultura contemporánea española" en: *Lápiz*, nº 114, verano 1995, pp. 34-43.
- . "Función y valoración de las técnicas en el arte moderno: El material interrogado" en: *Lápiz*, nº 105, verano 1994, pp. 34-47.
- BERNÁNDEZ SANCHÍS, Carmen; MOÑIVAS, Esther. "La aportación del estudio de los materiales y sus poéticas a una historia del arte contemporáneo abierta y interdisciplinar" en: CEHA XII - Congr s Nacional d'Historia de l'art [Pre-Actas]. Barcelona: Universitat de Barcelona y Comité Español de Historia del Arte, 2008, pp. 220-222.



- BERGER, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin, 2008.
- BERNSTEIN, Peter L. *El oro. Historia de una obsesión*. Buenos Aires: Ediciones B Argentina S.A., 2002.
- BIAŁOSTOCKI, Jan. "Ars Auro Prior" en: *The Message of Images. Studies in History of Art*. Wien: IRSA, 1988, pp. 9-13.
- . "Judith: The Story, the Image, and the Symbol. Giorgione's Painting in the Evolution of the Theme" en: *The Message of Images*. Wien: IRSA, 1988, pp. 113-131.
- BOCCACCIO, *Decameron*, día 6, novella 5. [En línea] Disponible en: <[www.classicitaliani.it/decamero/05\\_06.htm](http://www.classicitaliani.it/decamero/05_06.htm)>.
- BÖHM, Hartmut; BÖHM, Gernot. *Fuego, Aire, Tierra, Aire: una historia de la cultura de los elementos*. Barcelona: Herder, D.L., 1998.
- BOIS, Yves-Alain. "Le valeur d'usage de l'informe" en: *L'informe. Mode d'emploi*. [Cat. Exp.]. BOIS, Yves Alan; KRAUSS, Rosalind. Paris: Centre National d'art et culture, 1996.
- BOMFORD, David (ed.). *Art in the Making: Underdrawings in Renaissance Painting*. London: National Gallery Company Limited, 2002.
- BOMFORD, David et al. *Art in the Making: Degas*. London: The National Gallery, 2004.
- . *Rembrandt. Materiales, métodos y procedimientos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.
- . *La pintura italiana hasta 1400, Materiales, métodos y procedimientos del arte*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1995.
- . *Art in the Making: Impressionism*, London: The National Gallery, 1990.
- . *Art in the Making: Italian Painting Before 1400*. London: National Gallery, 1989.
- BORCHHARDT, Jürgen. "The Sultan's Vow: We Shall Meet Again by the Golden Apple" en: *Gold*. [Cat. Exp.]. HUSSLEIN-ARCO, Agnes; ZAUNSCHIRM, Thomas (eds.). Wien: Hirmer Belvedere, 2012, pp. 78-87.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007.
- BOZAL, Valeriano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I y II, La Balsa de la Medusa. Madrid: Visor, 1996.
- BRUNO, Giuliana. *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality and Media*. Chicago; London: University of Chicago Press, 2014.
- BRUSATIN, Manlio. *Historia de los colores*. Barcelona: Paidós, 1997
- BUCCI-GLUCKSMANN, Christine. *Estética de lo efímero*. Madrid: Arena Libros, 2006.
- CELANT, German. "A Visual Machine. Art Installation and its Modern Archetypes" en: *Documenta 7*. [Cat. Exp.]. Kassel: Verlag und Gesamtherstellung, 1981, pp. XIII-XVIII.
- CENCILLO, Luis. *Creatividad, Arte y Tiempo. Antropología del arte*. Vol. II. Madrid: Syntagma Ediciones, 2002.
- CENNINI, Cennini, *El libro del arte*. BRUNELLO, Franco (anot. y coment.). Madrid: Akal, 2002.
- CHARBONNEAUX, Anne-Marie, (ed.). *L'or dans l'art contemporain*. Paris: Flammarion, 2010.
- CHERRY, Deborah. "Brief Lives: The (Auto) Biographies of Works of Art" en: *Contemporary Art: Who Cares?*. [En línea] Disponible en: <[www.incca.org/cawc-programme/day-1/629-deborah-cherry](http://www.incca.org/cawc-programme/day-1/629-deborah-cherry), 2010>.

- CHEVALIER, Jean. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder, 2003.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2008.
- CLARKE, Mark; TOWNSEND, Joyce H.; STIJNMAN Ad (eds). *Art of the Past: Sources and Reconstructions*. London: Archetype Publications, 2005.
- CLAVAL, Henry; BRUSSET, Paul. *Gran Larousse Universal*. Barcelona: Plaza y Janés, 1996.
- CLIFFORD, Helen. "Gold and the Rituals of Life" en: *Gold. Power and Allure*. [Cat. Exp.]. CLIFFORD, Helen (ed.). London: The Goldsmiths' Company, 2012, pp. 124-35.
- Concept Scenario. Artist' Interviews*. Netherlands Institute for Cultural Heritage; Foundation for the Conservation of Modern Art, Amsterdam, 1999. [En línea] Disponible en: <[www.sbm.nl/uploads/concept-scenario.pdf](http://www.sbm.nl/uploads/concept-scenario.pdf)>
- CONTEMPORARY ART: WHO CARES?, 2010. International Symposium about the Conservation of Contemporary Art, June 9-11, 2010. [En línea] Disponible en: <<http://www.incca.org/contemporaryartwhocares>>.
- COOLE, Diane; FROST, Samantha (eds). *New Materialism: Oncology, Agency and Politics*. Durham: Duke University Press, 2010.
- CORAZOLLA, Paul. *Farbe Gold: Dekor, Metapher, Symbol: Beweggründe für Malerei heute*. [Cat. Exp.]. Künstlerhaus Berlin. Berlin: Ars Nicolai, 1992.
- COROMINAS, Joan. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Editorial Gredos, 1993.
- CRAS, Sophie. "Art as an Investment and Artistic Shareholding Experiments in the 1960s" en: *American Art*, nº 27, 2013, pp. 3-23.
- DANVILA, José Ramón. "El objeto y la materia, signos de un tiempo" en: *Ecos de la Materia*. DAVILA, José Ramón [et al.]. [Cat. Exp.]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2002.
- DENARO, Denaro. "Aurum. L'or dans l'art contemporain" en: *Aurum*. [Cat. Exp.]. DENARO, Dolores (ed.). Bienne: Verlag für moderne Kunst Nürnberg; CentrePasquArt, 2008, pp. 23-35.
- . [Comisaria]. *Aurum. L'or dans l'art contemporain*. [Cat. Exp.]. Bienne: Verlag für moderne Kunst Nürnberg / CentrePasquArt, 2008.
- DEZEUZE, Anna. "The Light Years: Contemporary Art in the Age of Weightless Capital" en: *Mute*, nº 1, 2011. [En línea] Disponible en: <[www.metamute.org/editorial/articles/light-years-contemporary-art-age-weightless-capital](http://www.metamute.org/editorial/articles/light-years-contemporary-art-age-weightless-capital)>.
- DOERNER, Max. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Reverté, 1986.
- DOHERTY, Brian O. *Dentro del cubo blanco: la ideología del espacio expositivo*. Murcia: CEN-DEAC, 2011.
- DOMÍNGUEZ, Carlos, "Psicología del amor al dinero" en: *SAL TERRAE*, 1990/06, pp. 435-44.
- DRILLER, Joachim. "Gold Leaf and Golden Leaves: On an Unimplemented Idea by Frank Lloyd Wright for *Fallingwater*" en: *Gold*. [Cat. Exp.]. HUSSLEIN-ARCO, Agnes; ZAUNSCHIRM, Thomas (eds.). Wien: Hirmer Belvedere, 2012, pp. 64-69.
- DUVE, Thierry de. *Cousus de fil d'or*. Villeurbanne: Art Édition, 1990.
- ECO, Umberto. *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Editorial Lumen, 1997.
- . *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1985.

- ELKINS, James. "On Some Limits of Materiality in Art History" en: *31: Das Magazin des Instituts für Theorie*. Zürich: n° 12, 2008, pp. 25-30.
- ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós, 2005.
- . *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza; Emecé Editores, 2003.
- . *Herreros y alquimista*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- FARAGO, Claire. "Aesthetics Before Art" en: *Compelling Visuality: The Work of Art in and out of History*. FARAGO, Claire; ZWIJENBERG, Robert (eds.). University of Minnesota Press, 2003.
- FERRATER MORA, José. *Diccionario de Filosofía de Bolsillo*. COHN, Patricia (ed.). Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yves-Alain. BUCHLOH, Benjamin. *Arte desde 1900. Modernidad. Antimodernidad. Posmodernidad*. Madrid: Akal, 2006.
- . "An Archival Impulse" en: *October*, otoño 2004, pp. 3-22.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI, 2010.
- FUGA, Antonella. *Técnicas y materiales del arte*. Barcelona: Electa, 2004.
- FUSCH, Rudi. *Documenta 7*. Kassel: Verlag und Gesamtherstellung, 1981.
- GAGE, John. *Color y cultura*. Madrid: Ediciones Siruela, 2001.
- GALBREATH, Robert. "A Glossary of Spiritual and Related Terms" en: *The Spiritual in Art, Abstract Painting 1890-1985*. TUCHMAN, Maurice (ed.). Los Angeles; New York; London; Paris: Los Angeles: County Museum of Art; Abbeville Press Publishers, 1986, pp. 367-391.
- GAMWELL, Lynn (ed.). *Exploring the Invisible: Art, Science and the Spiritual*. Oxfordshire: Princeton University Press, 2002.
- GARCÍA, Miguel Ángel. Prefacio en: *El resto*. García, Miguel Ángel (ed.). Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
- GEHRING, Ulrike. "The Lustre of Gold. The Self-Staging of a Metal in Art since 1945" en: *Gold*. [Cat. Exp.]. HUSSLEIN-ARCO, Agnes; ZAUNSCHIRM, Thomas (eds.). Wien: Hirmer Belvedere, 2012, pp. 70-75.
- GELL, Alfred. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- GERNET, Louis. "La notion mythique de la valeur en Grèce" en: *Journal de Psychologie*, 1948, pp. 415-162.
- GETTY RESEARCH INSTITUTE. "The Art of Alchemy". [En línea] Disponible en: <[www.getty.edu/research/scholars/research\\_projects/#completed](http://www.getty.edu/research/scholars/research_projects/#completed)>
- GEWERTZ, Ken. "Danger! Art criticism ahead. Extreme Connoisseurship' shows challenging contemporary works" en: *Harvard University Gazette*, enero 10 200. [En línea] Disponible en: <[www.news.harvard.edu/gazette/2002/01.10/09-fogg.html](http://www.news.harvard.edu/gazette/2002/01.10/09-fogg.html)>
- GIBSON, James J. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin, 1979.
- GIOBELLINA BRUMANA, Fernando. "El don del ensayo. Estudio preliminar" [Introducción] en: MAUSS, Marcel. *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Buenos Aires y Madrid: Katz Editores, 2010, pp. 7-57.

- GRANÉS, Carlos. *El puño invisible: arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Madrid: Taurus, 2011.
- . *The Gold Standard*. MoMA PS 1 Exhibition. [En línea] Disponible en: <<http://momaps1.org/exhibitions/view/128>> [Nota de prensa de la exposición]
- GOMBRICH, Ernst, H. "Luz, forma y textura en la pintura del siglo XV al norte y sur de los Alpes" en: *El legado de Apeles. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, 3. Madrid: Debate, 2000, pp. 19-35.
- . "Light, Form and Texture in XV<sup>th</sup> Century Painting" en: *Journal of the Royal Society of Arts*, Vol.112, nº 5099, octubre 1964, pp. 826-849.
- . "Visual Metaphors of Value in Art" en: *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*. London: Oxford, 1985, pp. 12-29.
- GÓMEZ PINTADO, Ainhoa. *El oro en el arte: materia y espíritu. Contribución a la restauración en el arte contemporáneo*. Universidad del País Vasco, 2008. [Tesis inédita].
- GONDA, Jan. *The Functions and Significance of Gold in the Veda*. Leiden: E.J. Brill, 1991.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*. GARCÍA, Miguel Ángel (ed.). Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
- GOODYEAR, Dana "Goldless" en: *New Yorker*, 23 de marzo de 2009. [En línea] Disponible en: <[www.newyorker.com/talk/2009/03/23/090323ta\\_talk\\_goodyear#ixzz24OWOM0JU](http://www.newyorker.com/talk/2009/03/23/090323ta_talk_goodyear#ixzz24OWOM0JU)>
- GOUX, Jean-Joseph. *Les monnayeurs du langage*. Paris: Éditions Galilée, 1984.
- . "Figurative Standards: Gold and the Phallus" en: *Mississippi Review*, Vol. 17, nº 1/2, 1989, pp. 85-96.
- GRABAR, André. "Plotino y los orígenes de la estética medieval" en: *Los orígenes de la estética medieval*. Madrid: Siruela, 2007, pp. 33-55.
- GREEN, Timothy. *El mundo del oro*. Barcelona: Ayma Editora, 1968.
- . "London: the World's Gold Market" en: *Gold: Power and Allure*. CLIFFORD, Helen (ed.). London: The Goldsmith's Company, 2012, pp. 74-83.
- . *El nuevo mundo del oro. Sus minas, sus mercados, su política y sus inversiones*. Barcelona: Planeta, 1983.
- GRIMWADE, Mark. "The Properties of Gold" en: *Gold. Power and Allure*. [Cat. Exp.]. H. CLIFFORD, Helen (ed.). London: The Goldsmiths' Company, 2012, pp. 31-43.
- GRISWOLD, Jerome. "Sacrifice and Mercy in Wilde's 'The Happy Prince'" en: *Children's Literature*, Vol. 3, 1974, pp. 103-106. [En línea]. Disponible en: <<http://muse.jhu.edu/journals/chl/summary/v003/3.griswold.html>>.
- GUASCH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- . *Guide to Good Practice: Artist's Interviews*. [En línea] Disponible en: <[www.eai.org/resourceguide/collection/computer/pdf/incca.pdf](http://www.eai.org/resourceguide/collection/computer/pdf/incca.pdf)>

- GUPTA, Subodh; MOONEY, C. "The Idol Thief" en: *Art Review*. London, diciembre, 2007, pp. 52-57.
- HERMENS, Erma (ed.). *Looking Through Paintings. The Study of Painting Techniques and Materials in Support for Art Historical Research*. London; Baarn: Archetype Publications; Uitgeverij de Prom, 1998.
- HERRMANN, Daniel. "Review. Material Matters" en: *Art History*, Vol. 29, n° 5, noviembre 2006, pp. 952-957.
- HUH, Rosi; RAUTMANN, Peter. "Goldgab ich für Eisen, Materialaspekte zur documenta 7" en: *kritische berichte*, 1982, pp. 21-36.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Madrid: Alianza, 2008.
- HUMMELEN, Ijsbrad; SILLÉ, Dionne (eds.). *Modern Art: Who Cares?*. London: Archetype Publications, 2005.
- HUMPHREYS, S. C. "The Work of Louis Gernet" en: *History and Theory*, Vol. 10, n° 2, 1971, pp. 172-96.
- HYDE, Lewis. *The Gift: Creativity and the Artist in the Modern World*. New York: Vintage Books, 2007.
- INGOLD, Tim. *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. London; New York: Routledge, 2013.
- . *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*. London; New York: Routledge, 2011.
- . "Los Materiales contra la materialidad" en: *Papeles de Trabajo*, Año 7, n° 11, mayo de 2013, pp. 19-39.
- IMANSE, Geurt. "Occult Literature in France" en: *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. [Cat. Exp.]. TUCHMAN, Maurice (ed.). Los Angeles; New York; London; Paris: Los Angeles: County Museum of Art; Abbeville Press Publishers, 1986, pp. 355-360.
- JORN, Asger. *The Natural Order and other Texts*. Aldershot: Ashgate, 2002.
- JUNG, Carl Gustav. *Psicología y alquimia*. Barcelona: Plaza & Janés, 1977.
- KEYNES, John Maynard. *Essays in persuasion*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1932.
- KIRSH, Andrea, LEVENSON, Rustin. *Seeing through Paintings. Physical Examination in Art Historical Studies*. New Haven; London: Yale University Press, 2000.
- KLEE, Alexander. "The Use of Gold-Symptom of a Paradigm Shift in the Material Aesthetics of the Nineteenth Century?" en: *Gold*. [Cat. Exp.]. HUSSLEIN-ARCO, Agnes; ZAUNSCHIRM, Thomas (eds.). Wien: Hirmer Belvedere, 2012, pp. 56-63.
- KOERNER, Joseph Leo; KOERNER, Lisbet. "Value" en: *Critical Terms for Art History*. SHIFF, Richard (ed.), Chicago & London: The University of Chicago Press, 1996, pp. 292-306.
- KOPYTOFF, Igor. "The cultural biography of things: commoditization as process" en: *The Social Life of Things*. APPADURAI, Arjun (ed.), Cambridge: The Cambridge University Press, 1986, pp. 64-94.
- KRAUSS, Rosalind. "La escultura en el campo expandido" en: *La posmodernidad*. FOSTER, Hal (ed.). Barcelona: Kairós, 2008.
- . *Los papeles de Picasso*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1999.
- . "Grids" en: *October*, Vol. 9, 1979, pp. 50-64.

- KREYENBÜHL, Thomas. "De l'ancrage monétaire á la spéculation" en: *Aurum*. [Cat. Exp.]. DENARO, Dolores (ed.). Biel, Bienne: CentrePasquArt de Bienne, 2008, pp. 169-171.
- KRÖGER, Michael. "Ash and Gold. Two Media Define Time" en: *Ashes and Gold. A World's Journey*. [Cat. Exp.]. KRÖGER, Michael; SCHLOEN, Anne (eds.). Herford: Marta Herford; Museum Schloss Moyand, 2012, pp. 112-118.
- KUSPIT, Donald. "A Phenomenological Approach to Artistic Intention" en: *The Critic as Artist*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1984, pp. 3-24.
- LACHOWSKY, Michèle; BENZAKIN, Jöel. "Experienced". *Espai d'Art Contemporani de Castelló*, Bruselas; Castellón: BasePublishing; EACC, 2009, s/p.
- LATOUR, Bruno. *Nunca fuimos modernos*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2007.
- LE BRETON, David. *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires: Nueva visión Argentina, 2007.
- LEMAIRE, Gérard-Georges. "L'or dans tous ses états, de l'Égypte ancienne à nos jours" en: *L'or dans l'art contemporain*, CHARBONNEAUX, Anne-Marie (ed.). Paris: Flammarion, 2010, pp. 7-43.
- LEROI-GOURHAN, André. *El hombre y la materia. Evolución y Técnica I*. Madrid: Taurus, 1988.
- LENHART, Peter T. "Gold" en: Nusser & Baumgart. [En línea] Disponible en: <[www.nusser-baumgart.com/en/exhibitions/do/detail.html?id=11&art=1](http://www.nusser-baumgart.com/en/exhibitions/do/detail.html?id=11&art=1)>
- LIPPARD, Lucy. *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries*. London: Studio Vista, 1973.
- LoDATO, Rosemary. *Beyond Glitter: The Language of Gems in Modernista Writers Rubén Darío, Ramón del Valle-Inclán, and José Anuncio Silva*. Cranbury; London; Missiauga: Massachusetts Associated University Presses, 1999.
- LÓPEZ-VIDRIERO, María Luisa. POLO, Marco. *Delle meravigliose cose del mondo. Estudio y traducción de la edición véneta de 1496*. LÓPEZ-VIDRIERO, María Luisa (trad.). Valencia: Vicente García Editores y Patrimonio Nacional, 1997.
- LÜTTICKEN, Sven. "Inside Abstraction" en: *e-flux Journal*, nº 8, octubre 2012, s/p. [En línea] Disponible en: <[www.e-flux.com/journal/inside-abstraction](http://www.e-flux.com/journal/inside-abstraction)>.
- MAHLOW, Dietrich. *Spiegel Gold*. [Cat. Exp.]. Nürnberg, 1967.
- MALTESE, Conrado. *Las técnicas artísticas*. Madrid: Cátedra, 1980.
- MANZINI, Ezio. *Materia de Invención*. Barcelona: CEAC, D.L., 1993.
- MARINAS, José Miguel. "Simmel y la cultura de consumo" en: *Reis*, nº 89, Monográfico: *Georg Simmel en el centenario de Filosofía del dinero*, enero-marzo, 2000, pp. 183-218.
- MARKS, Laura. *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2002.
- MARSHALL, Jennifer Jane. *The Stuff of Modern Art*. Los Angeles: University of California, 2005. [Tesis inédita].
- . "In Form We Trust: Neoplatonism, the Gold Standard, and the Machine Art Show, 1934" en: *The Art Bulletin*, nº 90, diciembre 2008, pp. 597-615.
- MARX, Karl. *El Capital. Crítica de la economía política. Antología*. RENDUELES, César (ed., intr. y notas). Madrid: Alianza Editoria, 2010.



- MAUSS, Marcel. *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Buenos Aires; Madrid: Katz Editores, 2010.
- MAYER, Ralph. *Materiales y técnicas del arte*. Madrid: Tursen; Hermann Blume Ediciones, 1993.
- McEVILLEY, Thomas. *Sappho*. Putnam: Spring Publications, 2008.
- . *Sculpture in the age of doubt*. New York: School of Visual Arts; Allworth Press, 1999.
- . "More Golden than Gold" en: *Artforum*, Vol. XXIV, noviembre, 1985, pp. 92-97.
- MEDINA, Cuauhtémoc; BOTEY, Mariana; CHÁVEZ MAC GREGOR, Helena (comisarios El Espectro Rojo). *Fetiches críticos. Residuos de la economía general*. [Dossier de prensa de la exposición]. Madrid: C2M, 2010.
- MÈREDIEU, Florence de. *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*. Paris: Larousse, 2011.
- METCALF, Michael. "Gold Coins, Their Symbolism and International Finance" en: *Gold: Power and Allure*. [Cat. Exp.]. CLIFFORD, Helen (ed.), London: The Goldsmiths' Company, 2012, pp.116-23.
- MEYERS KONVERSATION-LEXIKON. Ein Encyclopädie des allgemeinen Wissens. Leipzig; Bibliographisches Institut, 1885-1890.
- MICHAELS, Walter Benn. *The Gold Standard and the Logic of Naturalism. American Literature at the Turn of the Century*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1987.
- MILANESI, G. y MILANESI, C. (eds.). *Cennini Il libro dell'arte o trattato della pittura...di nuovo pubblicato, con molte correzioni e coll'aggiunta di piu capitoli tratti dai codici fiorentini*. Firenze: Le Monnier, 1859.
- MERRIFIELD, Mary, P. *Medieval and Renaissance Treatises on the Arts of Painting*. New York: Dover Publications, 1999.
- MOFFITT, John Francis. "Marcel Duchamp: Alchemist of the Avant-Garde" en: *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. [Cat. Exp.], TUCHMAN, Maurice (ed.). Los Angeles; New York; London; Paris: Los Angeles: County Museum of Art: Abbeville Press Publishers, 1986.
- MOLINER, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1998.
- MOLINS, Javier. "La espiritualidad del monocromo", *ABC*, Madrid, 15/09/2007.
- MOÑIVAS MAYOR, Esther. *Presencias hídricas en el arte contemporáneo. Una perspectiva desde la semántica material*. Universidad Complutense de Madrid, 2011. [Tesis inédita].
- . *Narrativas fluidas. El agua como presencia material en las artes plásticas contemporáneas* en: CEHA, XVII Congrès Nacional d'Història de l'art. [Pre-actas]. Barcelona: Universitat de Barcelona y Comité Español de Historia del Arte, 2008, pp. 393-395.
- MORE, Tomás, *A most pleasant, fruitful, and witty work of the best state of public weal, and of the new isle called Utopia*. London: printed by William Bulmer at the Shakespeare Press, 1808. [Edición original en latín, traducida al inglés por Raphe Robinson en 1551].
- MUNDELL, Robert A. "A Reconsideration of the Twentieth Century" en: *Conferencia del Premio Nobel de Economía*. PERSSON, Torsten (ed.) Stockholm Universit: World Scientific Publishing Co.,1999. [En línea] Disponible en: <[www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/economics/laureates/1999/mundell-lecture.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/economics/laureates/1999/mundell-lecture.html)>



- MULVEY, Laura. "Placer visual y cine narrativo" en: *Screen*, Otoño 1975, vol. 16, nº 3. ZUN-  
ZUNEGUI, Santos (trad.). [En línea]. Disponible en: <[www.estudiosonline.net/est\\_mod/  
mulvey2.pdf](http://www.estudiosonline.net/est_mod/mulvey2.pdf)>.
- NOBLES, Richard (ed.). *Utopias, Documents of Contemporary Art*. London; Cambridge, Massa-  
chusetts: Whitechapel Gallery; The MIT Press, 2009.
- NURIDSANY, Michael. "Commande et investissement" en: *Les couleurs de l'argent*. [Cat.  
Exp.]. RIBETTES, Jean-Michel (ed.). Paris: Musée de la Poste, 1992, pp. 69-94.
- OSTERWOLD, Tilmann [Comisario]. *Das Goldene Zeitalter*. [Cat. Exp.]. Stuttgart: Württember-  
gischer Kunstverein, 1991.
- OVIDIO. *Metamorfosis* II, 5. [En línea] Disponible en: <[http://www.edu.mec.gub.uy/biblio-  
teca\\_digital/libros/o/Ovidio%20-%20Metamorfosis.pdf](http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/o/Ovidio%20-%20Metamorfosis.pdf)>
- PARIENTE, Ángel. *Diccionario temático del surrealismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- PASTOUREAU, Michel; SIMONNET, Dominique. *Breve historia de los colores*. Barcelona: Paidós, 2006.
- PEDROLA, Antoni. *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*. Barcelona: Ariel, 1998.
- PELZMANN, Linda: "Gold Rush" en: *Gold*. ZAUNSCHIRM, Thomas; HUSSLEIN-ARCO, Agnes  
(eds.). [Cat. Exp.]. Wien: Hirmer Belvedere, 2012, pp. 106-109.
- PENNY, Nicholas. *The Materials of Sculpture*. New Haven; London: Yale University Press, 1993.
- PEREA, Alicia. *Orfebrería Prerromana. Arqueología del oro*. Madrid: Caja Madrid, 1991.  
—. "Historia del oro en el Museo Arqueológico Nacional". [Serie Guías Didácticas]. Madrid:  
Museo Arqueológico Nacional, 1996.
- PESSOA, Fernando. *Libro del desasosiego*. Barcelona: Seix Barral, 1985.
- PLATÓN. *Hippias Mayor*, 289e.
- PIRKER-AURENHAMMER, Veronika. "Mutable Gold. Gold in Late-Medieval Retable Art.  
Thoughts on the Works in the Belvedere" en: *Gold*. [Cat. Exp.]. HUSSLEIN-ARCO, Agnes;  
ZAUNSCHIRM, Thomas (eds.). Wien: Hirmer Belvedere, 2012, pp. 38-49.
- PUGLIESE, Marina; FERRIANI, Barbara. *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle ins-  
tallazioni*. Milano: Electa Mondadori, 2009.  
—. *Tecnica mista. Materiali e procedimenti nell'arte del XX secolo*. Milano: Bruno Mondadori  
Editori, 2006.  
—. *Scolpire lo spazio: tecnica e metodologia della scultura dall'antichità al contemporaneo*.  
Pisapia di Prato: Campanotto, 2002.  
—. *Le tecniche e i materiali nell'arte contemporanea* [Atti della Accademia Nazionale dei  
Lincei, Anno CCCXCVII, 2000. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche. Memorie].  
Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 2000.  
—. *L'estetica del sintetico: la plastica e l'arte del Novecento*. Génova: Costa & Nolan, 1997.
- RAMÍREZ, José Antonio. "Iconografía e Iconología" en: *Historia de las Ideas Estéticas*. Vol.  
I., BOZAL, Valeriano (ed.). Madrid: Visor, 1996.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. [En línea]. Disponible en: <[www.rae.es](http://www.rae.es)>
- REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. *Orfebrería y chamanismo: un estudio iconográfico del Museo  
del Oro del Banco de la República, Colombia*. Bogotá, D.C.: Villegas Editores, 2005.

- RENFREW, Colin; BAHN, Paul. *Arqueología: Teoría, métodos y práctica*. Madrid: Akal, 1993.
- . "Varna and the Emergence of Wealth in Prehistoric Europe" en: *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. APPADURAI, Arjun (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- RIBETTES, Jean-Michel [Comisario]. *Les couleurs de l'argent*. [Cat. Exp.]. Paris: Musée de la Poste, 1992.
- . "Du veau d'or au dollar, ces dieux obscurs de la peinture" en: *Les couleurs de l'argent*. [Cat. Exp.]. Paris: Musée de la Poste, 1992, pp. 18-48.
- RINGBOM, Sixten. "The Epoch of the Great Spiritual: Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting" en: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 29, 1966, pp. 386-418.
- ROBERTSON, Jessie. "An Ephemeral Magic: Gold and Contemporary Art" en: *Gold Power and Allure*. [Cat. Exp.]. CLIFFORD, Helen (ed.). London: The Goldsmiths' Company, 2012, pp.150-159.
- ROOSEVELT, Franklin D. "Executive Order 6102 - Requiring Gold Coin, Gold Bullion and Gold Certificates to Be Delivered to the Government" el 5 de abril de 1933. [En línea gracias a Gerhard Peters y John T. Woolley en: *The American Presidency Project*.] Disponible en: <[www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=14611](http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=14611)>
- ROOVER, Raymond. "El concepto de precio justo: teoría y política económica" en: *Centro de Estudios Públicos*. Formato digital, nº 18, Santiago de Chile, 1985.
- ROSE, Barbara. "Los significados del monocromo" en: *Monocromos, de Malevich al presente*. [Cat. Exp.]. VARAS, Valeria; RISPA, Raúl (eds.). Madrid: Documenta artes y ciencias visuales, 2004, pp. 20-88.
- RÜBEL, Dietmar. "Gold & Ashes. This Side of Art and Beyond" en: *Ashes and Gold. A World's Journey*. [Cat. Exp.]. Marta Herford / Stiftung Museum Schloss Moyland. Herford: Marta Herford gGmbH, 2012, pp. 74-83.
- RUSKIN, John. *The Seven Lamps of Architecture*. New York: John Wiley and Sons, 1891.
- RUSSELL, Bertrand. *History of Western Philosophy and its Connection with Political and Social Circumstances from the Earliest Times to the Present Day*. London: Routledge Classics, 2004.
- SAFO. *Poemas*. México, D.F.: Editorial Trillas, 1986.
- SANMARTIN, Ricardo. *Meninas, Espejos e Hilanderas. Ensayos en Antropología del Arte*. Madrid: Editorial Trotta, 2005.
- SCHAPIRO, Mayer. *Estudios sobre el Románico*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- SCHEIDEMANN, Christian. "Authenticity: How to get there?" en: *Art Conservation and Authenticities. Material. Concept. Context*. HERMENS, Erma; FISKE, Tina (eds.). London: Archetype Publications, 2009, pp. 3-12.
- SCHLOEN, Anne. "Public Gold. Golden Interventions in Public Space" en: *Goldrush. Contemporary art made from, with or about gold*. [Cat. Exp.] ZILCH, Harriet (ed.). Nürnberg: Kunsthalle Nürnberg, 2012, pp. 36-66.

- .. “The Value of Gold” en: *Ashes and Gold* [Cat. Exp.]. Herford: Marta Herford, 2012, pp. 181-182.
- . “L’or dans l’art. un antagonisme?” en: *Aurum. L’or dans l’art contemporain*. [Cat. Exp.]. DENARO, Dolores (ed.). Bienne: CentrePasquArt Biel Bienne; Verlag für moderne Kunst Nürnberg, Pro Litteris, 2008, pp.160-165.
- . *Die Renaissance des Goldes. Gold in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln, Köln, 2006. [Disponible en línea]<<http://kups.ub.uni-koeln.de/2981/>>
- SCHMIDT, Robert. “Monetary Policy: Ron Paul’s Fort Knox Fever” en: *Businessweek*, 16/06/2011. [En línea] Disponible en: <[www.businessweek.com/magazine/content/11\\_26/b4234039356718.htm](http://www.businessweek.com/magazine/content/11_26/b4234039356718.htm)>
- SCHWARZ, Michael Viktor. “The Gold Ground in the Middle Ages. Don’t ask for the meaning, ask for the use!” en: *Gold*. [Cat. Exp.]. ZAUNSCHIRM, Thomas; HUSSEIN-ARCO, Agnes (eds.). Wien: Hirmer Belvedere, 2012, pp. 28-37.
- SÉDILLOT, René. *Historia del oro. Un objetivo balance de su significación a través de siglos y civilizaciones, desde la antigüedad hasta nuestros días*. Barcelona: Bruquera, 1975.
- SHARP, Chris. “The Stratified Worlds of Evariste Richer” en: *Evariste Richer. Slow Snow*, 2009. [En línea] Disponible en: <[www.meessendeclercq.be/artists/evariste-richer/text](http://www.meessendeclercq.be/artists/evariste-richer/text)> [Extracto]
- SHAW, Bernard: *The Intelligent Women’s Guide to Socialism and Capitalism*. London: Constable and Company Ltd, 1928.
- SHELTON, Lois Heidmann. *Gold in Altarpieces of the Early Italian Renaissance: A Theological and Art Historical Analysis of its Meaning and of the Reasons for its disappearance*. Faculty of the Graduate School, Yale University, 1987. [Tesis inédita].
- SILLA, Rolando. “Dossier Tim Ingold, neo-materialismo y pensamiento pos-relacional en antropología” en: *Papeles de Trabajo*, Año 7, n° 11, mayo de 2013, pp. 11-18.
- SIMMEL, Georg. *Filosofía del Dinero*. PÉREZ, J.L.M. (ed.). Granada: Editorial Comares, 2003.
- SKIDELSKY, Robert; SKIDENSKY, Edward. *How Much Is Enough?: Money and the Good Life*. Other Press, 2012. [Libro electrónico].
- SMITH, Bernard. *Modernism’s History. A study in twentieth-century art and ideas*. New Haven; London: Yale University Press, 1998.
- SMITH, Ray. *El manual del artista*. Madrid: Hermann Blume, 1990.
- SMITH, Roberta. “Menace, Glitter and Rock in Visions of Dystopia” en: *New York Times*, edición digital. 29/12/2006. [En línea] Disponible en: <[www.nytimes.com/2006/12/29/arts/design/29ps1.html?pagewanted=2&r=2&ref=design](http://www.nytimes.com/2006/12/29/arts/design/29ps1.html?pagewanted=2&r=2&ref=design)>
- SPENGLER, Oswald. *La Decadencia de Occidente*. II vols. Barcelona: Planeta Agostini, 1993.
- SZEEMANN, Harald (Com.). *Geld und Wert. Das letzte Tabu*. [Cat. Exp.] Zürich: Oehrli, 2002.
- SAAZE, Vivian van. *Doing Artworks. A study on the Preservation and Conservation of Installation Artworks*. Universidad de Maastrich /ICN, 2009. [Tesis]
- SOTHEY’S. Ficha de catalogación de Sotheby’s. *Giandomenico Tiepolo. The celebrated deeds of the porto family of Vicenza: Jacopo Porto appointed governor of Vicenza in 1022...* [En línea] Disponible en: <[www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/old-master-british-paintings-evening-l13033/lot.42.html](http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/old-master-british-paintings-evening-l13033/lot.42.html)>

- SONTAG, Susan. "On Camp" en: *Against Interpretation and other essays*. New York: Delta Book, 1966, pp. 275-292.
- STARKIE, Enid. *Arthur Rimbaud*. Madrid: Ediciones Siruela, 2000.
- . *Baudelaire*. Harmondsworth: Penguin, 1971.
- SZULAKOWSKA, Urszula. *Alchemy in Contemporary Art*. Surrey, England; Burlington, United States: Ashgate, 2011.
- . "The Paracelsian Magus in German Art: Joseph Beuys and Rebecca Horn", pp. 171-190 en: *Art and Alchemy*. WAMBERG, Jacob (ed.). Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2006.
- THOMSON, Don. *El tiburón de 12 millones de dólares*. Barcelona: Editorial Ariel, 2009.
- TUCHMAN, Maurice. *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. [Cat. Exp.]. Los Angeles; New York; London; Paris: Los Angeles: County Museum of Art; Abbeville Press Publishers, 1986.
- . "Hidden Meanings in Abstract Art" en: *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. [Cat. Exp.]. Los Angeles; New York; London; Paris: Los Angeles: County Museum of Art; Abbeville Press Publishers, 1986, pp. 16-61.
- VARNA MUSEUM OF ARCHEOLOGY. [En línea] Disponible en: <[www.amvarna.com/eindex.php?lang=2&lid=2&slid=&slid=1](http://www.amvarna.com/eindex.php?lang=2&lid=2&slid=&slid=1)>
- VENTURI, Lionello. *El gusto de los primitivos*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- VINCI, Leonardo da. *Tratado de pintura*. GÓNZALEZ GARCÍA, Ángel (ed.). Madrid: Akal, 2004.
- VIRGILIO. *La Eneida*, l. III, v. 57
- VÖLLNAGEL, Jörg. "The Modern Age" en: BACHMANN, Hans-Gert. *The Lure of Gold: An Artistic and Cultural History*. New York; London: Abbeville Press, 2006, p. 245.
- VOGUE NOVIAS, n° 45, primavera/ verano, 2015.
- VOGUE JOYAS, "Rosa, rosae", n° 15, 2012.
- WAGNER, Monika. "Berlin Urban Spaces as Social Surfaces: Machine Aesthetic and Surface Texture". *REPRESENTATIONS*, n° 102. University of California Press, 2008, pp. 53-75. [En línea] URL: [www.ucpressjournals.com/reprintinfo.asp](http://www.ucpressjournals.com/reprintinfo.asp)
- WAGNER, Monika; RÜBEL, Dietmar; WOLF, Vera. *Materialästhetik: Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*. Berlin: 2005.
- . RÜBEL, Dietmar; HACKENSCHMIDT, Sebastian. *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst*. München: 2002.
- . *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München: Beck, 2001.
- . RÜBEL, Dietmar. *Material in Kunst und Alltag*. Berlin: k.A., 2002.
- WAGNER, Monika. *ABC des Materials. Blätter des Archivs zur Erforschung der Materialikonographie*. Hamburgo: 1998-2001. [En línea] Disponible en: <<http://http://www.uni-hamburg.de/Materialarchiv/home.htm>>.
- WAJCMAN, Gérard. "Desublimation: An Art of What Falls" en: *Lacanian Ink*, n° 29, Primavera, 2007, pp. 86-111.

- WEATHERFORD, Jack. *La historia del dinero. De la piedra arenisca al ciberespacio*. Barcelona; Buenos Aires; México D.F.; Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1998.
- WILDE, Oscar. *The Happy Prince*, 1888. [En línea]. Disponible en: <<http://pinkmonkey.com/dl/library1/happy.pdf>>.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Observaciones sobre los colores*. México; Barcelona: Instituto de Investigaciones Filosóficas, Universidad Autónoma de México; Ediciones Paidós, 1994.
- WOLFF, Vera. "Justice to the Materials or Revenge of the Materials: A Material Aesthetics for Modernity" en: *Living in the Material World. Things in Art in the 20th Century and Beyond*. Tokyo: National Art Center, 2007, pp. 367-371.
- ZAUNSCHIRM, Thomas. "A Short Artistic History of Gold" en: *Gold*. [Cat. Exp.]. ZAUNSCHIRM, Thomas; HUSSLEIN-ARCO, Agnes (eds.). Wien: Hirmer Belvedere, 2012, pp. 122-131.
- . "The Invention of the Gold Ground" en: *Gold*. [Cat. Exp.]. ZAUNSCHIRM, Thomas; HUSSLEIN-ARCO, Agnes (eds.). Wien: Hirmer Belvedere, 2012, pp. 10-27.
- . "Figuration / Abstraction" en: *Gold*. [Cat. Exp.]. ZAUNSCHIRM, Thomas; HUSSLEIN-ARCO, Agnes (eds.). Wien: Hirmer Belvedere, 2012, pp. 272-76 .
- . "Frames" en: *Gold*. [Cat. Exp.]. ZAUNSCHIRM, Thomas; HUSSLEIN-ARCO, Agnes (eds.). Wien: Hirmer Belvedere, 2012, pp. 148-152.
- . "Ground Gold and Other Haloës" en: *Gold*. [Cat. Exp.]. ZAUNSCHIRM, Thomas; HUSSLEIN-ARCO, Agnes (eds.). Wien: Hirmer Belvedere, 2012, pp. 256-259 .
- . "Holiness: Triptychs and Haloës" en: *Gold*. [Cat. Exp.]. ZAUNSCHIRM, Thomas; HUSSLEIN-ARCO, Agnes (eds.). Wien: Hirmer Belvedere, 2012, pp. 230-234.
- . "Still Lifes" en: *Gold*. [Cat. Exp.]. ZAUNSCHIRM, Thomas; HUSSLEIN-ARCO, Agnes (eds.). Wien: Hirmer Belvedere, 2012, pp. 172-175.
- . "Alberti's Gold Ground. A Short Artistic History of Gold" en: *Gold*. [Cat. Exp.]. ZAUNSCHIRM, Thomas; HUSSLEIN-ARCO, Agnes (eds.). Wien: Hirmer Belvedere, 2012, pp. 50-55.
- . "All That Glitters... of Orpiment, Chrysotypes and Super-Black" en: *Gold*. [Cat. Exp.]. ZAUNSCHIRM, Thomas; HUSSLEIN-ARCO, Agnes (eds.). Wien: Hirmer Belvedere, 2012, pp. 110-113.
- . "Landscapes" en: *Gold*. [Cat. Exp.]. ZAUNSCHIRM, Thomas; HUSSLEIN-ARCO, Agnes (eds.). Wien: Hirmer Belvedere, 2012, pp. 198-201.
- ZILCH, Harriet (Comisaria). *Gold rush. Contemporary Art Made from, with or About Gold*. [Cat. Exp.] Nürnberg: Kunsthalle Nürnberg, 2012.
- ZILCH, Harriet. "Golden Times in Contemporary Art" en: *Gold rush. Contemporary art made from, with or about gold*. [Cat. Exp.]. ZILCH, Harriet (ed.), Nürnberg: Kunsthalle Nürnberg, 2012.

## BIBLIOGRAFÍA ARTISTAS

### ABRAMOVIC, MARINA Y ULAY

#### Fuentes primarias:

ABRAMOVIC, Marina; ULAY. *Gold found by artists*. En línea. Disponible en: <<http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/211.1981.5.a-p/>>

#### Fuentes secundarias:

BIESENBAACH, Klaus (org.). *Marina Abramovic. The Artist Is Present*. [Cat. Exp.]. New York: Museum of Modern Art, 2010.

CELANT, Germano. *Marina Abramovic. Public Body. Installations and Objects. 1965-2001*. Milano: Edizioni Charta, 2001.

GREEN, Charles "Missing in Action: Marina Abramovic and Ulay" en: *The Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2001, pp. 157-77.

ILLES, Chrissie. *Ulay/Abramovic: Performances 1976-1988*. [Cat. Exp.]. Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum, 1997.

McEVILLEY, Thomas. *Together & Apart*. Kingston, New York: McPherson & Co., 2010.

STILES, Kristine; BIESENBAACH, Klaus; ILES, Chrissie. *Marina Abramovic*. London: Phaidon, 2008.

### BALCELLS, EUGÈNIA

#### Fuentes primarias:

Website de la artista. [En línea] Disponible en: <[www.eugeniabalcells.com/](http://www.eugeniabalcells.com/)>

#### Fuentes secundarias:

BOSCH, Eulàlia (ed.). *Eugènia Balcells. Años luz*. [Cat. Exp.]. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General Técnica, Subdirección General de Documentación y Publicaciones, D.L. 2012.

BRUNO, Giuliana. "Tensión superficial" en: *Eugènia Balcells. Años luz*, BOSCH, Eulàlia (ed.). [Cat. Exp.]. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General Técnica, Subdirección General de Documentación y Publicaciones, D.L. 2012, pp. 77-84.

### BERMEJO, KARMELO

#### Fuentes primarias:

Website del artista. [En línea] Disponible en: <[www.karmelobermejo.com/](http://www.karmelobermejo.com/)>.

BERMEJO, Karmelo; ANGOSO, Diana. *Preguntas a Karmelo Bermejo sobre el concepto: ORO\_valor económico*, [Comunicación personal inédita], 2012.

- . ; PASTOR, Judith. “Entrevista a Karmelo Bermejo” en: *Taxi Art Magazine, Issue 1*, OROZCO, Ignacio (ed.): Taxi Art. 30 de noviembre, 2010.
- . ; SIVANESAN, Sumusan. [Entrevista a Karmelo Bermejo]. *The Work of Art in the Age of Neoliberal Acculturation: Reflections on a correspondence with Karmelo Bermejo*. [Disponible en línea] <[www.slowtheory.org/2013/02/the-work-of-art-in-age-of-neoliberal.html](http://www.slowtheory.org/2013/02/the-work-of-art-in-age-of-neoliberal.html)>
- . ; FITO RODRÍGUEZ, Arturo. “¿Se puede hacer obras de arte que no sean aportaciones?”, *Mugaliari*, 23 de junio de 2007 en: *Karmelo Bermejo*. [Cat. Exp.]. Centro Cultural de Montehermoso. Vitoria: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2006, s/p.

### Fuentes secundarias:

- FERNÁNDEZ LÓPEZ, Oscar Fernández. “Karmelo Bermejo” en: *Paradeisos. Culturas del aceite y arte contemporáneo. Exposición Itinerante 2010-2011*. [Cat. Exp.] Córdoba: Diputación de Córdoba y Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2010.
- LENS, Xavier Manuel. “Karmelo Bemejo. Punto a punto” en: *El País. Babelia*, Madrid, 19/11/11, p. 20.
- MARTÍNEZ ANTELO, Iñaki. *Karmelo Bermejo: Entrar en la Obra*, 4. Texto curatorial catálogo de la exposición, VIGO: MARCO, Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, 2011 [Extracto del catálogo inédito].
- REGUERA, Galder. “El sueño del arte produce monstruos” en: *Lápiz* nº 261, abril-mayo, 2010, pp. 67-75.
- SAN MARTIN, Francisco Javier. “Economía política del derroche” en: *Ostentación y gasto improductivo. Karmelo Bermejo*. [Cat. Exp.]. Centro Cultural de Montehermoso. Vitoria: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2007, s/p.
- GARBAYO MAEZTU, Maite. “Karmelo Bermejo. La desaparición no es posible” en: *Exit Express*, OLIVARES, Rosa, (ed.), nº 49, febrero 2010, pp. 56-57.
- 6 *Bienal de arte Leandre Cristòfol. Lleida*. [Cat. Exp.]. Lleida: Ajuntament de Lleida, Centre d'Art la Panera, 2008.

## BEUYS, JOSEPH

### Fuentes primarias:

- BEUYS, Joseph. *La fusión de la corona imperial (Einschmelzung Der Zarenkrone)*. [Vídeo documental]. [Disponible en línea] <<http://www.youtube.com/watch?v=60kSx-3qQh0>>
- . Beuys Archivo. “Discursos sobre mi país” [En línea] Disponible en: <[www.moyland.de/en/museum/joseph-beuys-archive.html](http://www.moyland.de/en/museum/joseph-beuys-archive.html)>
- . ; FURLONG, William. “Joseph Beuys interviewed by William Furlong” en: *Talking Art. Interview with artists since 1976*. BICKERS, Patricia; WILSON, Andrew (eds.). London: Art Monthly Riding House, 2007.
- . ; ALTENGERG, Theo. “Friedenshase: Videointerview, documenta 7, 1982” en: *Joseph Beuys. Documenta. Arbeit*. [Cat. Exp.]. Museum Fridericianum Kassel. Kassel: Edition Cantz, 1993.
- . ; LEBRERO STÄLS, José. “El Arte no existe” en: *Lápiz*, nº 27, 1983, pp. 116-22.



## Fuentes secundarias:

- ARICI, Laura. "The Secret Block for a Secret Person in Ireland. Aproximaciones" en: *Joseph Beuys*. [Cat. Exp.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994, pp. 200-05.
- BASTIAN, Heiner. "Ahí fuera, en el vuelo" en: *Dibujos*. [Cat. Exp.]. Barcelona: Fundación Caja de Pensiones, 1985, pp. 7-11.
- BECKER, Christopher. "Present Time. Between Past and Future. Notes" en: *Beuys Voice*. [Cat. Exp.]. DOMIZIO DURINI, Lucrezia de (comisaria). Milano: Electa, 2011.
- BERNÁRDEZ SANCHÍS, Carmen. *Joseph Beuys*. Hondarribia: Nerea, 1999.
- BUCHLOH, Benjamin. "Beuys: The Twilight of the Idol, Preliminary Notes for a Critique" en: *Artforum*, enero, 1980, pp. 35-43.
- CERECEDA, Miguel. "El Silencio de Duchamp" en: *Problemas del Arte Contemporáneo*. Murcia: CENDEAC, 2008, pp. 121-51.
- COOKE, Lynne. Nota de prensa DIA ART. [En línea] Disponible en: <[web.mit.edu/allanmc/www/cookebeuys.pdf](http://web.mit.edu/allanmc/www/cookebeuys.pdf)>
- DIA FOUNDATION [Nota de prensa]. "7000 Oaks, Statements by Joseph Beuys", 2005. [En línea] Disponible en: <http://web.mit.edu/allanmc/www/cookebeuys.pdf>
- DE DOMIZIO DURINI, Lucrezia. *Beuys Voice*. [Cat. Exp. en Kunstauss Zürich]. Milano: Electa, 2011
- DUVE, Thierry de. *Cousus de fil d'or, Beuys, Warhol, Klein, Duchamp*. Villeurbanne: Art Édition, 1990.
- . "Joseph Beuys, or The Last of the Proletarians" en: *October*, Vol. 45, verano 1988, pp. 47-62.
- GONZÁLEZ, Ángel. "Wanted" en: *Creación Dossier: Joseph Beuys*, nº 2, octubre 2, pp. 64-75, 1990.
- GRINTEN, A Van der. "Beuysnobiscum" en: *Joseph Beuys, Joseph Beuys*. [Cat. Exp.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994.
- KASSEL, *Los signos de nuestro tiempo*. [Vídeo]. Producción Jesús San José Valdizán, dirección y realización: Luis Calvo Teixeira, Madrid. TVE, 1982.
- KUSPIT, Donald B. "Beuys: Fat, Felt and Alchemy" en: *The Critic as Artist*, 345-58. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1984.
- LAMARCHE-VADEL, Bernard. *Joseph Beuys*. Madrid: Ediciones Siruela, 1994.
- LEARY, Timothy O'. "Fat, Felt and Fascism. The Case of Joseph Beuys" en: *Literature & Aesthetics*, Vol. 16, 1996, pp. 91-104.
- LOERS, Viet; WITZMAN, Pia. "Einschmelzung Der Zarenkrone" en: *Joseph Beuys. Documenta. Arbeit*. [Cat. Exp.]. Museum Friedericianum Kassel. Kassel: Edition Cantz, 1993.
- McEVILLEY, Thomas. "Hic Jacet Beuys" en: *Artforum*, Vol.24, nº 9, mayo 1986, pp. 130-131.
- MOFFITT, John Francis. *Occultism in Avant-Garde Art: The Case of Joseph Beuys*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1988.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio, "Descrédito del gurú" en *El País*, Madrid, 30/04/1994. [En línea] Disponible en: <[http://elpais.com/diario/1994/03/30/cultura/764978408\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1994/03/30/cultura/764978408_850215.html)>
- ROMERO, Pedro G. "Archivo F.X.: La ciudad vacía. Comunidad. Wandlung". [En línea] Disponible en: <[www.macba.cat/uploads/20080408/Archivo\\_FX\\_LA\\_Ciudad\\_VacA\\_a\\_Comunidad\\_Wandlung.pdf](http://www.macba.cat/uploads/20080408/Archivo_FX_LA_Ciudad_VacA_a_Comunidad_Wandlung.pdf)>



- SZEEMANN, Harold (ed.). *Joseph Beuys*. [Cat. Exp.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994.
- . “Joseph Beuys. La máquina del tiempo térmica” en: *Joseph Beuys*. [Cat. Exp.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994, pp. 9-30.
- TISDALL, Caroline. *Joseph Beuys*. [Cat. Exp.]. New York: The Solomon Guggenheim Museum, 1979.
- VERSPÖHL, Franz-Joachim. “Vanguardia y conciencia social: el ejemplo de Joseph Beuys” en: *Joseph Beuys. Aprovechar a las ánimas*. [Cat. Exp.]. FABRICIUS, Klaus; AGUILÓ, Magdalena (Comisarios). Barcelona: Sa Nostra, Caixa de Balears, 1992.

## BROODTHAERS, MARCEL

### Fuentes primarias:

- BROODTHAERS, Marcel. *Marcel Broodthaers par lui-même*. HAKKENS, Anna (ed.). Gante: Ludion; Flammarion, 1998.
- . *Magie (Art et Politique)*. [Libro de artista]. Edición de 400 ejemplares firmados por el autor. París: MULTIPLICATA, 1973.
- . *Writings, Interviews, Photographs*. BUCHLOH, Benjamin (ed.). An October Book, Cambridge; London: The MIT Press, 1988.
- . *Musée d'Art Moderne- Museum of Modern Art*. [Cat. Exp.]. FISCHER, Konrad (ed.), Düsseldorf: Galerie Konrad Fischer, 1987.

### Fuentes secundarias:

- ALDEN, Todd. “Marcel Broodthaers: On the Tautology of Art & Merchandise” en: *The Print Collector's Newsletter* XXIII n° 1, 1992, pp. 7-8.
- BORJA VILLEL, Manuel J. ; COMPTON, Michael. *Marcel Broodthaers Cinéma*. [Cat. Exp.]. Santiago de Compostela; Barcelona: Centro Galego de Arte Contemporánea; Fundació Antoni Tàpies, 1997.
- BUCHLOH, Benjamin H.D. “Marcel Broodthaers: Allegories of the Avant-Garde” en: *Artforum* xviii, n° 9, 1980, pp.52-59.
- COMPTON, Michael. “In Praise of the Subject” en: *Marcel Broodthaers*. [Cat. Exp.]. Minneapolis: Walker Art Center; New York: Rizzoli, 1989.
- . “Broodthaers, Marcel”. [En línea] Disponible en: [www.oxfordartonline.com/](http://www.oxfordartonline.com/)
- CRIMP, Douglas. “This Is Not a Museum” en: *Marcel Broodthaers*. [Cat. Exp.]. Minneapolis: Walker Art Center; New York: Rizzoli, 1989.
- DAVID, Catherine. “El museo del signo” en: *Marcel Broodthaers*. [Cat. Exp.]. Madrid: Ministerio de Cultura; Museo Nacional Reina Sofía, 1992, pp. 17-33.
- ERICKSON, Kristen. “Marcel Broodthaers” en: *Museum as Muse*. [Cat. Exp.]. McSHINE, Kynaston (ed.). New York: MoMA, 1999, pp. 62-69.
- HAIDU, Rachel. *The Absence of Work: Marcel Broodthaers, 1964-1976*. An October Book. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2010.

- LEBEER, Irmeline, "Marcel Broodthaers. Dix mille francs de récompense" en: *L'art. C'est une meilleure idée, Entretiens 1972-1984*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1997, pp. 149-158.
- Marcel Broodthaers. [Cat. Exp.]. Madrid: Ministerio de Cultura y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992.
- Marcel Broodthaers. [Cat. Exp.]. Paris: Galerie National du Jeu de Paume, 1991.
- McEVILLEY, Thomas. "Another Alphabet: The Art of Marcel Broodthaers" en: *Sculpture in the Age of Doubt*. New York: Allworth Press, 1999.
- MOSEBACH, Martin. "The Castle, the Eagle, and the Secret of the Pictures" en: *Marcel Broodthaers*. [Cat. Exp.]. Minneapolis; New York: Walker Art Center; Rizzoli, 1989.
- NOBIS, Norbert. "Marcel Broodthaers. Catalogue des éditions. L'œuvre graphique et les livres". [Cat. Exp.]. Sprengel Museum Hannover; Städtische Galerie Göppingen. Hannover: Cantz, 1996.
- PELZER, Birgit. "Los indicios del intercambio" en: *Marcel Broodthaers*. [Cat. Exp.]. Madrid: Ministerio de Cultura/ Museo Nacional Reina Sofía, 1992, pp. 17-33.

## BURDEN, CHRIS

### Fuentes primarias:

- BURDEN, Chris; SANSONE, Valentina; CAMPAGNOLA, Sonia. "Chris Burden. Face the Dragon Head-On" en: *Flash Art*, nº267, 2009. [En línea] Disponible en: <[www.flashartonline.com/intern.php?pagina=rivista\\_det&id\\_riv\\_let=62&title=JULY-SEPTEMBER-2009](http://www.flashartonline.com/intern.php?pagina=rivista_det&id_riv_let=62&title=JULY-SEPTEMBER-2009)>
- . MATRIX 86. Nota de prensa de la exposición "Tower of Power" en el Wadsworth Atheneum, 1984. [En línea] Disponible en: <[htttthewadsworth.org/wp-content/uploads/2011/06/Matrix 86.pdf](http://htttthewadsworth.org/wp-content/uploads/2011/06/Matrix%2086.pdf)>
- Chris Burden: One Ton, One Kilo [Nota de prensa]. Website de la galería. [En línea]. Disponible en: <[www.gagosian.com/artists/chris-burden/](http://www.gagosian.com/artists/chris-burden/)> y <[www.gagosian.com/exhibitions/chris-burden](http://www.gagosian.com/exhibitions/chris-burden)>

### Fuentes secundarias:

- HOFFMAN, Fred (ed.). *Chris Burden*. A Locus + book. London: Thames and Hudson, 2007.
- MOURE, Gloria. *Chris Burden*. [Cat. Exp.]. Barcelona: Centre d'Art Santa Monica, Generalitat de Catalunya, 1995.
- STORR, Robert. "Immanent Domain" en: *Chris Burden*. [Cat. Exp.]. HOFFMAN, Fred (ed.), A Locus + book. London: Thames and Hudson, 2007.
- GOODYEAR, Dana. *Goldless*. "Chris Burden's 'One Ton Kilo'" en: *The New Yorker*, 23 de marzo de 2009. [En línea] Disponible en: <[www.newyorker.com/magazine/2009/03/23/goldless](http://www.newyorker.com/magazine/2009/03/23/goldless)>

## BYARS, JAMES LEE

### Fuentes primarias:

- BYARS, James Lee; SEWELL, David. "Byars en conversación con David Sewell" en: *James Lee Byars: 1/2 an Autobiography*. ARRIOLA, Magalí; ELEEY, Peter (comisarios). [Cat. Exp]. Fundación Jumex; MOMA PS1. London: Koenig Books, 2013.
- ; THIEL, Wolf-Günther. "Interview with James Lee Byars on March 6, 1995" en: *The White Mass*. Köln: Walter Koenig, 2004, pp. 73-74.
- ; SARTORIUS, Joachim. *The golden tower*. [Libro de artista]. Köln: Walter König; Berlin: Daad, 1992.
- . "Gold is the color from nowhere" en: *The Palace of Good Luck*. FUSCHS, Rudi; GAGHNANG, Johannes; MUNDICI, Cristina (comisarios). [Cat. Exp.]. Torino: Castello di Rivoli, Museo d'arte contemporanea, 1989.
- . *Gold Dust Is My Ex Libris*. [Libro de artista]. Eindhoven: Stedelijk van Abbemuseum, 1983.

### Fuentes secundarias:

- ARRIOLA, Magalí; ELEEY, Peter. *1/2 an Autobiography*. [Dossier de prensa]. Fundación Jumex Arte Contemporáneo; New York: MoMA PS1, 2014.
- . *James Lee Byars: 1/2 an Autobiography*. [Cat. Exp]. Fundación Jumex; MOMA PS1. London: Koenig Books, London, 2013.
- BONITO OLIVA, Achille. "Gold Is Only the Beginning of Art: The Art of Painting" en: *The Perfect Thought*, ELLIOT, James, (ed.). Berkeley: University of California, 1990, pp. 65-69.
- ELLIOT, James. "Notes toward a Biography" en: *The Perfect Thought*, ELLIOT, James, (ed.). University of California, Berkeley: University of California, 1990.
- . "The Perfect Thought. Works by James Lee Byars" en: *The Perfect Thought*. [Cat. Exp.]. University Art Museum, Berkely: University of California, 1990.
- FUCHS, Rudi; GACHNANG, Johannes; MUNDICI, Cristina (comisarios). *James Lee Byars. The Palace of Good Luck*. [Cat. Exp.]. Torino: Castello di Rivoli, Museo d'arte contemporanea, 1989.
- GROOT, Paul. "James Lee Byars Exhibition at the Stedelijk Van Abbemuseum in Eindhoven" en: *Flash Art*, n° 115, enero 1984, pp. 40-41.
- HAENLEIN, Carl. "James Lee Byars. The Epitaph of Con. Art Is Which Questions Have Disappeared?" en: *James Lee Byars. The Epitaph of Con. Art Is Which Questions Have Disappeared?*, HAENLEIN, Carl (ed.). [Cat. Exp.]. Kestner Gesellschaft, 1999, pp. 201-204.
- HEIL, Heinrich; UERSCHELN, Gabriele. "James Lee Byars -the Perfect Kiss". [Cat. Exp.]. Schloss und and Park Benrath. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010.
- HEIL, Heinrich. "On the Threshold to Perfection" en: *James Lee Byars: The Epitaph of Con. Art Is Which Questions Have Disappeared?*, HAENLEIN, Carl (ed.). [Cat. Exp.]. Kestner Gesellschaft, 1999, pp. 205-210.
- . "Perfect Is Rare. Rare Is Perfect" en: *James Lee Byars. The Monument to Languages. The Diamond Floor*. [Cat. Exp.]. Paris: Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, 1995, pp. 91-97.

- McEVILLEY, Thomas. "James Lee Byars. A Study of Posterity" en: *Art in America*, nº noviembre, 2008, pp. 143-209.
- . "Perfect Things Move in Circles: The Sculpture of James Lee Byars" en: *Sculpture in the Age of Doubt*, New York: Allanworth Press, 1999, pp. 261-72.
- . "Falling Angel" en: *James Lee Byars. The Palace of Perfect*. [Cat. Exp.]. Porto: Fundação de Serralves, 1997, pp.166-74.
- . "Johnny Wakes" en: *Artforum*, 1997, pp. 9-10.
- . "James Lee Byars - Michael Werner Gallery, New York" en: *Artforum*, enero 1996.
- POWER, Kevin. "Gatherings of and around James Lee Byars" en: *James Lee Byars, the Palace of Perfect*. [Cat. Exp.]. Porto: Fundação de Serralves, 1997, pp. 42-61.
- ; *The Perfect Moment*. Valencia: IVAM; Generalitat Valenciana, 1994.
- . "Representar lo perfecto" en: *Intervenciones*. [Cat. Exp.]. Sevilla: Pabellón de Andalucía Expo '92, 1992.
- RATCLIFF, Carter. "James Lee Byars: Art in the Interrogative Mode" en: *The Perfect Thought*, ELLIOT, James (ed.). Berkeley: The University of California, 1990, pp. 53-58.
- RIBETTES, Jean-Michel. "The Attitude of Perfection" en: *James Lee Byars. The Monument to Language*. Paris: Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, 1995, pp. 67-90.
- STANLEY, Michael. "James Lee Byars Lived Here" en: *Palazzo Pesaro Papafava*. Venezia: Milton Keynes Gallery, 2009. [Folleto de mano].
- TODOLÍ, Vicente. "James Lee Byars. The Palace of Perfect" [Cat. Exp.] Fundação de Serralves, Porto, 1997.
- VATTIMO, Gianni. "Byars: The Risky Invention and the Destiny of Mortality" en: *The Perfect Thought. Works by James Lee Byars*. , 59-64. Berkeley: University of California, 1990.
- OTTMANN, Klaus. *James Lee Byars: life, love and death*. Estrasburgo: Musées de Strasbourg; Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz; Frankfurt: Schrein Kunsthalle Frankfurt, 2004.
- . "The World according to... Byars, Beuys, Dokoupil" en: *Flash Art*, nº 125, diciembre 1985-enero 1986, p. 55.

## CALATRAVA, SANTIAGO

### Fuentes primarias:

CALATRAVA, Santiago. *Entrevista a Santiago Calatrava*. [En línea] Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=bTOJJDaDMco>>

### Fuentes secundarias:

- ROCA GARCÍA, Bernardo. "El regalo de Calatrava a Madrid" en *Arquitectura Directivos Construcción* nº18, abril 2009. [En línea] Disponible en: <http://pdfs.wke.es/0/3/5/7/pd0000030357.pdf>
- SEVILLANO G. Elena, "El jarrón chino de Calatrava", *El País*, Madrid, 18/2/2012. [En línea]. Disponible en: <[http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/02/18/madrid/1329586233\\_973127.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/02/18/madrid/1329586233_973127.html)>.

## CALVO, CARMEN

### Fuentes primarias:

Website del artista. [En línea] Disponible en: <www.carmencalvo.es/>

CALVO, Carmen; ANGOSO, Diana. *Entrevista a Carmen Calvo*, 2012. [Transcripción inédita de la entrevista realizada el 14/10/2012], apéndice 3 (transcripción) y apéndice 6 (audio). [Extracto].

— ; PETIT, Quino, “Entrevista a Carmen Calvo” en: *El País Semanal*, Madrid, nº 1.982, pp. 24-28.

### Fuentes secundarias:

BERTHIER, Nancy. “El discreto encanto de la fotografía” en: *Carmen Calvo*. [Cat. Exp.]. GUIGON, Emmanuel (ed.). Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2007.

BRINES, Francisco. “Una mirada salvada y salvadora” en: *Carmen Calvo*. [Cat. Exp.]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, pp. 89-93.

CASTRO, Fernando. “Las cosas del amor. Consideraciones dispersas en torno a Carmen Calvo” en: *Carmen Calvo*, [Cat. Exp.]. Valencia: Educación y Ciencia Consellería de Cultura, 1999, pp. 171-181.

CÍSCAR, Consuelo. “Fragmentos de una vida creativa” en: *Carmen Calvo*, GUIGON, Emmanuel; CÍSCAR, Consuelo (comisarios). [Cat. Exp.]. Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2007.

CLEMENTE, José Luis. “Carmen Calvo y Miquel Navarro, tras un retablo” en: *Siglo XXI: arte en la catedral*. [Cat. Exp.]. Burgos: Fundación Caja Burgos, 2005.

—. “Carmen Calvo al margen de contextos” en: *Carmen Calvo*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación (SEACEX), 2004.

—. *Carmen Calvo: objetos en exposición*. Barcelona: Galería Cales Taché, 1993, s/n.

COMBALÍA, Victoria. “Carmen Calvo: objetos y fantasmas” en: *Joan Brossa. Carmen Calvo. España en la XVIII Bienal de Venecia*. [Cat. Exp.]. Madrid: Electa 1997, pp. 54-64.

DIEGO, Estrella de. “El mundo en orden” en: *Carmen Calvo. Palacio de Velázquez*. HUICI, Fernando, (comisario) [Cat. Exp.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002, pp. 23-29.

DUBY, Georges. “Carmen Calvo: una arqueología de lo imaginario” en: *España en la XLVII Bienal de Venecia*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 1997.

—. “Mensajes misterioso” en: *Arte y Parte. Revista Bimestral de Información Artística*, junio-julio 1997, pp. 14-15.

DUFRÊNE, Thierry. “La vitrina de los secretos de Carmen Calvo” en: *Carmen Calvo*, GUIGON, Emmanuel; CÍSCAR, Consuelo (comisarios) [Cat. Exp.]. Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2007.

FERNÁNDEZ-CID, Miguel. “Elogio del fragmento” en: *Arte y Parte. Revista Bimestral de Información Artística*, junio-julio 1997, pp. 16-20.

FRANCÉS, Fernando. “Carmen Calvo. ¿Puede retratarse el arte?” en: *Carmen Calvo*. [Cat. Exp.]. Sala de Cultura García Castañón. Pamplona: Caja Navarra, 2001.

- GUIGON, Emmanuel. "Nuestra vida era toda la vida. Muestrario" en: *Carmen Calvo*, [Cat. Exp.]. GUIGON, Emmanuel; CÍSCAR, Consuelo (comisarios). Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2007.
- HUICI, Fernando. "Carmen Calvo: invocación de lo ausente" en: *Carmen Calvo. Palacio de Velázquez*. HUICI, Fernando, (comisario) [Cat. Exp.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002-2003.
- . "Carmen Calvo" en: *Carmen Calvo*. Salvador Díaz (ed.). [Cat. Exp.]. Madrid: Galería Salvador Díaz, 1998, pp. 9-12.
- . "Los atributos de la pintura" en: *Carmen Calvo. Obras 1973-1990*. [Cat. Exp.]. TODOLÍ, Vicente (ed.). Valencia: IVAM, Centre del Carme, 1990, pp. 13-17.
- JUNCOSA, Enrique. *Las conversaciones de Carmen Calvo*. [Cat. Exp.]. Miengo: Ayuntamiento de Miengo, 1997, pp. 1-3.
- MUÑOZ, Ferran. "Carmen Calvo: intervalos y variaciones" en: *Intervalos*. [Cat. Exp.]. Málaga: Fundación Unicaja, 2011.
- . "Carmen Calvo. La poética de sus intervenciones en espacios públicos y privados" en: *Carmen*. [Cat. Exp.]. GUIGON, Emmanuel (ed.). Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2007, pp. 259-282.
- NAVARRO, Miquel. "Contra la pereza" en: *Arte y Parte. Revista Bimestral de Información Artística*, junio-julio 1997, pp. 8-9.
- OLIVARES, Rosa. "Intervalo Doloroso" en: *Carmen Calvo*. Salvador Díaz (ed.). [Cat. Exp.]. Madrid: Galería Salvador Díaz, 1998, pp. 15-21.
- PÉREZ, David. "El tropiezo del tiempo" en: *Carmen Calvo*. Valencia: Educación y Ciencia Consellería de Cultura, Valencia, 1999, pp. 323-331.
- RIVERO, Elena del. "Carta a Carmen Calvo" en: *Arte y Parte. Revista Bimestral de Información Artística*, junio-julio 1997, pp. 10-13.
- ROSE, Barbara. "Las múltiples máscaras de Carmen Calvo" en: *Carmen Calvo*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación (SEACEX), 2004.
- . "Carmen Calvo: de lo íntimo a lo monumental" en: *Carmen Calvo. Obras 1973-1990*, [Cat. Exp.]. TODOLÍ, Vicente (ed.). Valencia: IVAM, Centre del Carme, 1990, pp. 9-12.
- SEBBAG, George. "Lobo ¿estás ahí?" en: *Carmen Calvo*. [Cat. Exp.]. GUIGON, Emmanuel (ed.). Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2007.
- TORRE, Alfonso de la. "Carmen Calvo. Una vida distinta a la propia [crónica de una artista polígrafa]" en: *Otras naturalezas. Miguel Ángel Blanco. Carmen Calvo. Darío Villalba*. Madrid: Ediciones del Umbral, 2011, pp. 78-90.
- . *Carmen Calvo: doble o nada*. Madrid: Galería Rayuela, 2011.
- WILSON, Adolfo. "Carmen Calvo y la hermenéutica del objeto" en: *Carmen Calvo*. Valencia: Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana; Luis Adelantado, 1998, pp. 242-251.

## CASTRO, JOTA

### Fuentes primarias:

CASTRO, Jota . [Declaraciones del artista a la prensa]. Agencia EFE. [En línea] Disponible en: <[www.youtube.com/watch?v=DqA6XT2izXU](http://www.youtube.com/watch?v=DqA6XT2izXU)>

—. Nota de prensa de Madrid Abierto 2008. [En línea] Disponible en: <<http://madridabierto.com/es/intervenciones-artisticas/2008/jota-castro.html>>

## CORVAJA, GIOVANNI

### Fuentes primarias:

Website del artista. [En línea] Disponible en: <[www.giovanni-corvaja.com/](http://www.giovanni-corvaja.com/)>

CORVAJA, Giovanni; RUBTSOVA, Maria. *The Golden Fleece by Giovanni Corvaja: The Embodiment of a Myth. Interview with Giovanni Corvaja by Maria Rudtsova*. [En línea]. Disponible en: <[http://megadatagroup.com/giovanncorvaja/giovanni.corvaja/The\\_Golden\\_Fleece\\_About\\_the\\_Collection\\_Interview\\_files/The%20Golden%20Fleece.%20Interview%20with%20Giovanni%20Corvaja.%20Printable%20Version.pdf](http://megadatagroup.com/giovanncorvaja/giovanni.corvaja/The_Golden_Fleece_About_the_Collection_Interview_files/The%20Golden%20Fleece.%20Interview%20with%20Giovanni%20Corvaja.%20Printable%20Version.pdf)>

—. *Visiting Goldsmith at Edinburg Collage of Art*. [En línea] Disponible en: <<https://vimeo.com/52556175>>

### Fuentes secundarias:

CRICHTON-MILLER, Emma. "Obsession With Golden Fleece Alive in Collection" en: *The New York Times*, Special Report: Jewelry, 9/12/2009. [En línea]. Disponible en: <<http://www.nytimes.com/2009/12/10/fashion/10iht-acajcorv.html?pagewanted=all>>.

## DEMAND, THOMAS

### Fuentes primarias:

DEMAND, Thomas; SAVILLE, Peter; OBRIST, Hans Ulrich; BECHTLER, Cristina; "Art, Fashion and Work for Hire" en: *Conversation*. BECHTLER, Cristina (ed.), Wien; New York: Springerler; Art and Architecture in Discussion, 2007.

— ; KLUGE, Alexander, "A conversation between Alexander Kluge and Thomas Demand" en: *Thomas Demand*. [Cat. Exp.]. London: Serpentine Gallery, 2006.

## FONTANA, LUCIO

### Fuentes secundarias:

CRISPOLTI, Enrico. *Lucio Fontana: Paintings, Sculptures and Drawings*. [Cat. Exp.]. Milano: Skira, 2005.

- CRISPOLTI, Enrico. *Lucio Fontana*. Roma Palazzo delle Esposizioni.[Cat. Exp.]. Milano: Electa, 1998.
- De MARCHI, Andrea; FIZ, Alberto. *Oro. Maestri Gotici e Lucio Fontana*. Milano, New York: Edizioni Compagnia di Belle Arti; Sperone Westwater, 1998.
- FIZ, Alberto. “L’oro è bello come il sole” en: *Oro. Maestri Gotici e Lucio Fontana*. [Cat. Exp.]. Milano, New York: Edizioni Compagnia di Belle Arti; Sperone Westwater, 1998, pp. 7-14.
- GUALDONI, Flaminio. “Tra la mistica e il vuoto” en: *Oro. Maestri Gotici e Lucio Fontana*. [Cat. Exp.]. Milano, New York: Edizioni Compagnia di Belle Arti; Sperone Westwater, 1998, pp. 7-14
- Lucio Fontana: a ótica do invisível: Brasil*. [Cat. Exp.]. Milano: Charta, 2001.
- Lucio Fontana*. [Cat. Exp.]. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1987.
- WHITE, Anthony. *Lucio Fontana. Between Utopia and Kitsch*. October Book. Cambridge, Massachusetts; London: The MIT Press, 2011.
- WITFIELD, Sarah. *Lucio Fontana*. London: Hayward Gallery Publishing, 1999.

## GALINDO, REGINA JOSÉ

### Fuentes primarias:

Website del artista. [En línea]. Disponible en: <[www.reginajosegalindo.com/es/index.htm](http://www.reginajosegalindo.com/es/index.htm)>

### Fuentes secundarias:

- DE LA TORRE, Blanca, “Piel de Gallina” en: *Regina José Galindo. Piel de Gallina*. [Cat. Exp.]. Vitoria-Gasteiz: Artium, Arte Garaikideko Euskal Zentro-Museoa=Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, 2012. [En línea] Disponible en: <[www.artium.org/LinkClick.aspx?fileticket=4ylkPe5zbn4%3d&tabid=72&language=es-ES](http://www.artium.org/LinkClick.aspx?fileticket=4ylkPe5zbn4%3d&tabid=72&language=es-ES)>
- GUZMÁN, Sayuri. “Regina José Galindo, el discurso de un cuerpo sin fronteras” en: *Regina José Galindo. Piel de gallina*. [Cat. Exp.]. Vitoria-Gasteiz : Artium, Arte Garaikideko Euskal Zentro-Museoa = Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, 2012
- Vitoria-Gasteiz ARTIUM, 2012. [En línea] Disponible en: <[www.artium.org/LinkClick.aspx?fileticket=qFKFB7H5cx4%3d&tabid=72&language=es-ES](http://www.artium.org/LinkClick.aspx?fileticket=qFKFB7H5cx4%3d&tabid=72&language=es-ES)>
- GARBAYO MAEZTU, Maite. “Cuerpos, performances y feminismos” en: *Regina José Galindo. Piel de Gallina*. [Cat. Exp.]. Vitoria-Gasteiz: Artium, Arte Garaikideko Euskal Zentro-Museoa=Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, 2012. [En línea] Disponible en: <[www.artium.org/LinkClick.aspx?fileticket=FcjLEcxf2rw%3d&tabid=72&language=es-ES](http://www.artium.org/LinkClick.aspx?fileticket=FcjLEcxf2rw%3d&tabid=72&language=es-ES)>
- PASCUAL CASTILLO, Omar. “La rebeldía (poética) de la Oophaga Pumilio (Unas notas cuasi metafóricas sobre Regina José Galindo)”, en: *Regina José Galindo. Piel de Gallina*. [Cat. Exp.]. Vitoria-Gasteiz: Artium, Arte Garaikideko Euskal Zentro-Museoa=Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, 2012, s/p. [En línea] Disponible en: <[www.artium.org/LinkClick.aspx?fileticket=UIsXs5tKFS4%3d&tabid=72&language=es-ES](http://www.artium.org/LinkClick.aspx?fileticket=UIsXs5tKFS4%3d&tabid=72&language=es-ES)>



## GARCÍA, DORA

### Fuentes primarias:

GARCÍA, Dora. *Oro 1 y Oro 2*. Video-performance.

- . *Frases de oro*. Frases de oro, colección de proverbios y aforismos coleccionados por la artista y presentados en diferentes formatos.
- . *Sí/Yes/Oui*. [Cat. Exp.] León; Dijon: MUSAC; FRAC BOURGOGNE, 2005.
- . *I Read It with Golden Fingers*. [Libro de *SADE Historiettes, contes et fabliaux. Projects et plans. Les infortunes de la vertu, Eugénie de Franval. Pauvert* con huellas de polvo de oro].
- . *Pocket Book: 2000 Dora García*. Primera edición ed. Madrid: Galería Juana de Aizpuru, 2000.
- . “Secretamente y sin que nadie se diera cuenta hasta ahora...” en: *Zona Emergente. El arte de una nueva generación*. [Cat. Exp.] Sevilla: CAAC, Junta de Andalucía, 2001, pp. 60-69.
- ; Martínez, Chus. “Allá voy yo” en: *Introducción a una estética científica: Dora García. Matthew Buckingham*. MARTÍNEZ, Chus (ed.). Madrid: Fundación Telefónica, 2005, pp. 41-44.
- ; MANEN, Marti; PRADO, Pamela. Artist Dora García and curator Marti Manen in conversation with Pamela Prado. Zerom3.

### Fuentes secundarias:

- DOROSHENKO, Peter. “Dora García: A Grounding of Ideas. / Dora García: bases de ideas” en: *Sí/Yes/Oui, No/No/Non*. [Cat. Exp.]. León; Dijon: MUSAC; FRAC BOURGOGNE, 2005, pp.20-21.
- NAVARRO, Mariano. “Tras las huellas de oro de Dora García” en: *El Cultural*, Madrid, 19/12/2002. [En línea]. Disponible en: <[www.elcultural.es/revista/arte/Tras-las-huellas-de-oro-de-Dora-Garcia/6065](http://www.elcultural.es/revista/arte/Tras-las-huellas-de-oro-de-Dora-Garcia/6065)>.
- AGUIRRE, Peio. “Dora García en: Arqueologías del futuro” en *Arqueologías del Futuro*. [Cat. Exp.]. Bilbao: Sala Rekalde, 2007, pp. 101-102.
- LEGRAND, Claire. “Dora García. Messages, Instructions, Questions”. FRAC Bourgogne, 2005. [Nota de prensa].
- WITTOCX, Eva. “Dora García: Ways of Seeing” en: *Introducción a una estética científica: Dora García. Matthew Buckingham*. MARTÍNEZ, Chus (ed.). Madrid: Fundación Telefónica, 2005, pp. 25-30.

## GONZÁLEZ TORRES, FÉLIX

### Fuentes primarias:

- GONZALEZ-TORRES, Felix. “1990: L.A., the ‘Gold Field’ ” en: *Earths Grow Thick*. [Cat. Exp.]. Columbus, Ohio: Wexter Center for the Arts, 1996, pp. 65-69.

ROLLINS, Tim. "Interview with Felix Gonzalez-Torres" en: *Felix Gonzalez-Torres*, A.R.T. Press, abril-junio 1993. [En línea]. Disponible en: <[www.artpace.org/works/iair/iair\\_spring\\_1995/untitled-beginning](http://www.artpace.org/works/iair/iair_spring_1995/untitled-beginning)>.

### **Fuentes secundarias:**

AULT, Julie. (ed.). *Felix Gonzalez-Torres*. New York; Göttingen: Steidl, 2006.

BADÍAS MENGUAL, Adrián. *Del sentido particular de la información compartida: la producción fotográfica de Félix González Torres sobre ejemplares limitados (fotografías sobre papel, rompecabezas y acetato)*. Universidad Politécnica de Valencia, 2003. [Tesis inédita].

CHERRY, Deborah. "Sweet Memories: Encountering the Candy Spills of Felix Gonzalez-Torres" en: *Reader Encotro Mieke Bal*. [En línea]. Disponible en: <[www.uva.nl/binaries/content/documents/personalpages/c/h/d.cherry/nl/tabblad-drie/tabblad-drie/cpitem%5B29%5D/asset](http://www.uva.nl/binaries/content/documents/personalpages/c/h/d.cherry/nl/tabblad-drie/tabblad-drie/cpitem%5B29%5D/asset)>

ELGER, Dietmar. *Felix Gonzalez-Torres*. Sprengel Museum Hannover; Kunstverein St. Gallen Kunstmuseum; Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. Stuttgart: Cantz Verlag, 1997.

MOSQUERA, Gerardo. "Remember My Name" en: *Artforum*, mayo 1996, p. 20.

SPECTOR, Nancy. *Felix Gonzalez-Torres*. [Cat. Exp.]. Guggenheim Museum, 1995.

## **HILL, GARY**

### **Fuentes primarias:**

Website del artista.[En línea] Disponible en: < <http://www.garyhill.com/>. >

### **Fuentes secundarias:**

STEIN, George QUASHA; Charles. *An Art of Limina. Gary Hill's Works and Writings*. MOURE, Gloria (ed.), 20\_21. Barcelona: Polígrafa, 2009.

MORGAN, Robert, "Gary Hill" en: *The Brooklyn Rail*, New York, 7/3/2007. [En línea]. Disponible en: <[www.brooklynrail.org/2007/3/artseen/gary-hill](http://www.brooklynrail.org/2007/3/artseen/gary-hill)>

## **HIRSHHORN, THOMAS**

### **Fuentes secundarias:**

FALGUIÉRES, Patricia. "Mezar el mundo" en: *Thomas Hirschhorn: United Nations Miniature*. JUNCOSA, Helena (ed.). [Cat. Exp.]. Málaga: CACMálaga, 2003.

MAURIS, Marlène. "Thomas Hirschhorn" en: *Aurum*. DENARO, Dolores (ed.). [Cat. Exp.]. Bienne: Verlag für moderne Kunst Nürnberg; CentrePasquArt, 2008.

## HORN, REBECCA

### Fuentes primarias:

Website de la artista. [En línea] Disponible en: < [www.rebecca-horn.de/pages/index\\_eng.html](http://www.rebecca-horn.de/pages/index_eng.html)>

Website de la galería. [En línea] Disponible en: <[www.skny.com/exhibitions/2011-10-28\\_rebecca-horn/](http://www.skny.com/exhibitions/2011-10-28_rebecca-horn/)>

### Fuentes secundarias:

*Rebecca Horn*. [Cat. Exp.]. New York: Guggenheim Museum, 1993.

## HORN, RONI

### Fuentes primarias:

HORN, Roni; COOKE, Lynne. "Interview: Lynne Cooke in Conversation with Roni Horn" en: *Roni Horn*, London: Phaidon, 2000, pp. 8-25.

— ; SCHORR, Collier. "Weather Girls: Interview with Collier Schorr" en: *Roni Horn*. London: Phaidon, 2000, pp. 124-129. [Extracto]

— ; SAUNDERS, Wade. "Talking Objects: Interviews with Younger Sculptors" en: *Art in America*, noviembre, 1985, p. 120-121.

— ; AULT, Julie. "Julie Ault en conversación con Roni Horn" en: *Roni Horn. Agua en movimiento: el fluir de Roni Horn*. Barcelona: La Caixa, 2013.

### Fuentes secundarias:

KELLEIN, Thomas. *Making Being Here Enough. Installations Form 1980 to 1995*. Basilea; Hannover: Kunsthalle Basel; Kestner Gesellschaft, 1995.

NERI, Louise. "Survey. Roni Horn: To Fold" en: *Roni Horn*. London: Phaidon, 2000, pp. 30-75.

—. "1990: L.A., 'the Gold Field'" en: *Earths Grow Thick*. [Cat. Exp.]. Columbus, Ohio: Wexter Center for the Arts, 1996, pp. 65-69.

## INSECT, PAUL

### Fuentes primarias:

Website del artista.[En línea]Disponible en: < <http://www.paulinsect.com/>>

### Fuentes secundarias:

OSBURN, Chris. "Paul Insect's Midas Touch" en: Juxtapoz, Art and Culture Magazine (on-line) publicado el lunes, 23 de julio de 2007. [En línea] Disponible en: <[www.juxtapoz.com/current/feature-paul-insects-midas-touch](http://www.juxtapoz.com/current/feature-paul-insects-midas-touch)>.

## IRIZAR, FRITZIA

### Fuentes primarias:

IRIZAR, Fritzia; ANGOSO, Diana. *Entrevista de Diana Angoso a Fritzia Irizar*, 2013.  
[Transcripción inédita de la entrevista realizada el 21/06/2013], apéndice 3 (texto).

## JANSSENS, ANN VERONICA

### Fuentes primarias:

ANN VERONICA JANSSENS. [Texto de la artista]. [En línea]. Disponible en: <[www.sorrywewereclosed.com/exhibitions/ann-veronica-janssens](http://www.sorrywewereclosed.com/exhibitions/ann-veronica-janssens)>. Original y traducción en Apéndice 5.

### Fuentes secundarias:

BAL, Mieke. *Endness Andness. The Politics of Abstraction according to Ann Veronica Janssens*. Bloomsbery Academic, 2013.

## KLEIN, YVES

### Fuentes primarias:

Página web oficial: archivos Yves Klein Website [En línea] Disponible en: <[www.yveskleinarchives.org/](http://www.yveskleinarchives.org/)>

KLEIN, Yves. [1959] *Le Dépassement de la problematique de l'art et autres écrits*. SICHÈRE, Marie-Anne;

SEMIN, Dider (eds.). Paris, École nationale superiores des Beaux-Arts, 2003.

### Fuentes secundarias:

ARNALDO ALCUBILLA, Javier. *Yves Klein*. Hondarribia: Nerea, 2000.

BANAI, Nuit. "Rayonnement and the Ready-made: Yves Klein and the End of Painting" en: *RES: Anthropology and Aesthetics* (The President and Fellows of Harvard College ), 2007, pp. 202-215.

BROUGHER, Kerry. "Involuntary Painting" en: *Yves Klein: With the Void, Full Powers*. [Cat. Exp.]. HOROWITZ, Deborah (ed.). Washington, D.C. y Minneapolis: Smithsonian Institution y the Walker Art Center, 2010, pp. 18-41.

CRAS, Sophie. "De la valeur de l'oeuvre au prix du marché: Yves Klein à l'épreuve de la pensée économique" en: *Marges, Revue d'art contemporaine*, 2010, pp. 29-44.

—. *Arts & Societé Centre d'Histoire de Sciences Po*, editorial del 27 de mayo de 2010, Ed. de Laurence Bertrand Dorléac. [En línea] Disponible en:<[www.artsetsocietes.org/a/acras.html](http://www.artsetsocietes.org/a/acras.html)>

DUVE, Thierry de. "Yves Klein o el Comerciante muerto" en: *3 ZU Revista d'arquitectura*. S. ROQUETA, S. (ed.). enero 1994, pp. 76-85.

—. *Cousus de fil d'or, Beuys, Warhol, Klein, Duchamp*. Villeurbanne: Art Édition, 1990.

- McEVILLEY, Thomas. *Yves the Provocateur: Yves Klein and Twentieth-Century Art*. Kingston, New York: McPherson & Co., 2010.
- MOCK, Jean-Yves. "Yves Klein" en: *Classiques du XXe Siècle*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1983.
- RIOUT, Denys. *Yves Klein: Expressing the Immaterial*. Paris: Éditions Dilecta, 2010.
- . *Arts & Société Centre d'Histoire de Sciences Po*. DORLÉAC, Laurence Bertrand (ed.). Editorial del 27 de Mayo de 2010. [En línea]. Disponible en: < [www.artsetsocietes.org/a/a-riout.html](http://www.artsetsocietes.org/a/a-riout.html) >.
- . *Yves Klein: Manifester l'immatériel*. CHAMPION, Jean-Lour (ed.). Paris: Gallimard, 2004.
- . "Imprégnations: scénarios et scénographies" en: *Yves Klein, Corps, couleur, immatériel*. [Cat. Exp.]. Paris: Centre Pompidou, 2003
- STICH, Sidra. *Yves Klein*. [Cat. Exp.]. Ostfildern: Cantz Verlag, 1994.
- OTTMANN, Klaus. "Yves "Le Philosophe" en: *Yves Klein: With the Void, Full Powers*. [Cat. Exp.]. Washington, D.C. y Minneapolis: Hirshhorn y Walker Art Center, 2010, pp. 269-283.
- . *Yves Klein. Obras y escritos*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2010.
- Yves Klein, 1928-1962: a retrospective*. [Cat. Exp.]. Houston: Institute for the Arts, Rice University, 1982.

## KOH, TERENCE

### Fuentes primarias:

- KOH, Terence; OBRIST, Hans Ulrich. "Terence Koh entrevistado por Hans Ulrich Obrist" en: *TERENCE KOH. 1980-2008: Love for Eternity*. [Cat. Exp.] León: MUSAC; Hatje Cantz, 2009, pp. 98-131.

### Fuentes secundarias:

- AA.VV. "Secession. Terence Koh. Gone, yet Still" en: *Secession*. Wien: Secession, 2005.
- ARNING, Bill; PÉREZ RUBIO, Agustín; OBRIST, Hans Ulrich. *Terence Koh: Love for Eternity*. León: MUSAC (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León); Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008.
- KIMMELMAN, Michael. "Brimming From a Ray of Light, the Glare of Elusiveness", *New York Times*, 10 de febrero de 2007. [En línea]. Disponible en: <[http://www.nytimes.com/2007/02/10/arts/design/10koh.html?\\_r=0&pagewanted=all](http://www.nytimes.com/2007/02/10/arts/design/10koh.html?_r=0&pagewanted=all)>.
- LAKEBERG, Hendrik. "Big Brother, Red Flag" en: *Liebling*, agosto, 2008, s/p.
- PÉREZ RUBIO, Agustín. "Carta a un conejo dentro de la chistera del mago desde el otro lado del espejo" en: *TERENCE KOH. Love for Eternity*. León: MUSAC; Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008.
- ROSENTHAL, Norman. [En línea]. Disponible en: <<http://www.peresprojects.com/press-kit/TK-FAZ-rosenthal-response-trans.pdf>>.
- WEINHART, Martina. "CAPTAIN BUDDAH - A White Room with Dark Sides" en: *Terence Koh. CAPTAIN BUDDAH*. [Cat. Exp.]. Manchester: Cornerhouse Publications, 2008.

## KLINT, HILMA af

### Fuentes secundarias:

- FANT, Åke, "The Case of the artist Hilma af Klint" en: *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. TUCHMAN, Maurice (ed.). Los Angeles; New York; London; Paris: Los Angeles: County Museum of Art; Abbeville Press Publishers, 1986.
- GIONI, Massimiliano (comisario). *Il Palazzo Enciclopedico: Biennale Arte 2013*. The Encyclopedic Palace. Venezia: Marsilio, 2013.
- MÜLLER-WESTERMANN, Iris (ed.). *Hilma af Klint, pionera de la abstracción*. [Cat. Exp.]. Estocolmo-Ostfildern, Moderna Museet-Hatje Cantz, 2013.
- PASI, Marco. "Hilma af Klint, el esoterismo occidental y el problema de la creatividad artística moderna" en: *Boletín del Arte*, nº 35, 2014, pp.43-59.
- ZEGHER, Catherine de; TEICHER, Hendel (ed.). *3 x abstraction. New Methods of Drawing by Emma Kint, Hilma af Klint, and Agnes Martin*. [Cat. Exp.]. New York: The Drawing Center, 2005.

## KOUNELLIS, JANNIS

### Fuentes primarias:

- KOUNELLIS, Jannis. "La plasticidad de la condición humana" en: *Kounellis*. Gloria Moure (ed.). Barcelona: Polígrafa, 1990, pp. 9-16.
- . "Un hombre antiguo, un artista moderno" en: *Kounellis*. [Cat. Exp.]. MOURE, Gloria (ed.). Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A., 1990, p. 223. Texto original en Apéndice 5.
- Vídeo: [En línea] Disponible en: <[www1.wdr.de/mediathek/video/sendungen/westart/westart\\_meisterwerke/videowestartmeisterwerkejanniskounellistragediacivile100](http://www1.wdr.de/mediathek/video/sendungen/westart/westart_meisterwerke/videowestartmeisterwerkejanniskounellistragediacivile100)>

### Fuentes secundarias:

- BARN, Stephen. *Jannis Kounellis (Itineraries)*. London: Reaktion Books Ltd., 2003.
- CELANT, Germano *Jannis Kounellis*. Milano: Mazzotta, 1983.
- CORÀ, Bruno. "Jannis Kounellis: el futuro de la forma en la calidad del amor" en: *Kounellis*. MOURE, Gloria (ed.). Barcelona: Polígrafa, 1990, pp. 17-24.
- FUCHS, Rudi. "Vocación" en: *Kounellis*. MOURE, Gloria (ed.). Barcelona: Polígrafa, 1990, pp. 25-27.
- JACOB, Mary Jane. "Kounellis" en: *Kounellis*. MOURE, Gloria (ed.). Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A., 1990, pp.167-172.
- KOUNELLIS, Jannis; JACOB, Mary Jane (comisarios). Chicago: Museum of contemporary art. Arnoldo Mondadori Editore, 1986.
- McEVILLY, Thomas. "The Art of Jannis Kounellis" en: *Sculpture in the Age of Doubt*. New York: Allworth; School of Visual Arts, 1999, pp. 116-145.
- MOURE, Gloria. *Kounellis*. Barcelona: Polígrafa, 2001.
- . (comisaria). *Kounellis*. [Cat. Exp.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Ministerio de Educación y Cultura, 1996.

## MANZONI, PIERO

### Fuentes primarias:

Website de la fundación del artista. [En línea] Disponible en: <[www.pieromanzoni.org/SP/index\\_sp.htm](http://www.pieromanzoni.org/SP/index_sp.htm)>

### Fuentes secundarias:

SAN MARTÍN, Francisco Javier. *Piero Manzoni*. Madrid: Nerea, 1998.

SERRA, Catalina. "Fetichismo de Mierda" en: *El País*, Madrid, 9/8/2007.

CELANT, German *Piero Manzoni. Catalogo Generale*. Vol. I y II. Geneve-Milano: Skira, 2004.

MILLER, John. "Excremental Value. Piero Manzoni's Merda d' artista" en: *Tate Etc.*, nº 10, verano, 2007, s/p.[En línea] Disponible en: <[www.tate.org.uk/context-comment/articles/excremental-value](http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/excremental-value)>

## PAPE, LYGIA

### Fuentes primarias:

Website oficial Projecto Lygia Pape. [En línea]. Disponible en: <<http://www.lygiapape.org.br/en/>>.

### Fuentes secundarias:

BORJA-VILLEL, Manuel; VELÁZQUEZ, Teresa (comisarios.). *Lygia Pape, Espacio Imantado*. [Cat. Exp.]. Madrid; London; São Paulo: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Serpentine Gallery, Pinacoteca del Estado de São Paulo , 2011.

## PARMIGGIANI, CLAUDIO

### Fuentes primarias:

PARMIGGIANI, Claudio. [En línea] Disponible en: <[www.hotelwindsornice.com/lhotel-2/chambres-dartiste/](http://www.hotelwindsornice.com/lhotel-2/chambres-dartiste/)>

### Fuentes secundarias:

AA.VV. *Claudio Parmiggiani. Ferro. Mercurio. Oro*. [Cat. Exp. FRAC Corse, La Citadelle, Corte]. Milano: Edizioni Gabriele Mazzotta, 1999.

ALESSANDRI, Anne. "Ferro. Mercurio. Oro" en *Claudio Parmiggiani. Ferro. Mercurio. Oro*, Milano: Edizioni Gabriele Mazzotta, 1999, pp. 49-50. .

CARERI, Giovanni. "Sul monte d'or ci sono due mani d'oro" en: *Claudio Parmiggiani. Ferro. Mercurio. Oro*, Milano: Edizioni Gabriele Mazzotta, 1999, pp. 59-61.

DIDI-HUBERMAN, George. *Gene du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2001.

## PARKER, CORNELIA

### Fuentes primarias:

PARKER, Cornelia; FERGUSON, Bruce. "Cornelia Parker Interviewed by Bruce Ferguson" en: *Cornelia Parker*. [Cat. Exp.] The Institute of Contemporary Art, Boston, 1999, pp. 45-61. [Extracto de original y traducción en Apéndice 4].

— ; TICKNER, Lisa. "A Strange Alchemy: Cornelia Parker. Interview" en: *Difference and Excess in Contemporary Art. The visibility of Women's practice*. PERRY, Gill (ed.). Oxford: Blackwell Publishing, 2004, pp.46-71.

### Fuentes secundarias:

MORGAN, Jessica. "Matter and What it Means" en: *Cornelia Parker*. [Cat. Exp.] The Institute of Contemporary Art, Boston, 1999, pp. 11-39.

## PERRIN, CARMEN

### Fuentes primarias:

PERRIN, Carmen; NICOD, Caroline. Entrevista la artista el 2/09/2008 en: NICOD, Caroline: "Carmen Perrin" en: *Aurum*, DENARO, Dolores (ed). [Cat. Exp.]. Bienne: Verlag für moderne Kunst Nürnberg; CentrePasquArt, 2008.

— ; "Outside" en: *Carmen Perrin. Contexts. Public Situations*. Publishers for Architecture. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 2004, pp. 4-5.

### Fuentes secundarias:

KUNTSCHEIN, Valentine. "Carmen Perrin" en: *Aurum* DENARO, Dolores (ed). [Cat. Exp.] Bienne: Verlag für moderne Kunst Nürnberg; CentrePasquArt, 2008. [Ficha de catalogación].

ROWELL, Margit. *Carmen Perrin. Contexts. Public Situations*. Publishers for Architecture. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 2004.

## PISTOLETTO, MICHELANGELO

### Fuentes primarias:

PISTOLETTO, Michelangelo. "Pistoletto: Busco que el espectador se convierta en artista" en: Hoyesarte.com. [En línea]. Disponible en: <[http://www.hoyesarte.com/entrevistas/c32-artistas/entrevista-michelangelo-pistoletto-pintor-y-escultor\\_99347/](http://www.hoyesarte.com/entrevistas/c32-artistas/entrevista-michelangelo-pistoletto-pintor-y-escultor_99347/)>.



## POLKE, SIGMAR

### Fuentes primarias:

POLKE, Sigmar. "What Interests Me Is the Unforseeable" en: *Flash Art*, nº 140, 1988, pp. 68-70.

— ; CURIGER, Bice. "Sigmar Polke. La peinture est une ignominie" en: *Art Press* 91, abril, 1985 nº 985, pp. 4-10.

### Fuentes secundarias:

BOHME, Hartmut et al. *Sigmar Polke: Works & Days*. Dumont; Har/ Pstr Edition, 2005.

GROOT, Paul. "Sigmar Polke" en: *Flash Art*, nº 140, mayo-junio 1988, pp. 66-68.

HEISER, Jörg. "Cosmic Rays" en: *Frieze*, nº 110, 2007. [En línea] Disponible en: <[www.frieze.com/issue/article/cosmic\\_rays/](http://www.frieze.com/issue/article/cosmic_rays/)>

KOSHALEK, Richard; SCHIMMEL, Paul; HAMBOURG, Maria Morris (comisarios). *Sigmar Polke: Photoworks. When Pictures Vanish*. [Cat. Exp.]. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1995.

MARCADÉ, Bernard. "Sigmar Polke: una política libertaria de la pintura" en: *Sigmar Polke*, Valencia: IVAM, 1995, pp. 33-38.

MOURE, Gloria. *Sigmar Polke*. Barcelona: Colección 20\_21, Polígrafa, 2005.

NESTEGARD, Jutta (comisaria). "Sigmar Polke. Alchemist". [Cat. Exp.]. Humlebaek: Louisiana Museum of Modern Art, 2001.

POWER, Kevin. "Sigmar Polke: La intencionalidad subvertida" en: *Sigmar Polke*. [Cat. Exp.] Valencia: IVAM, 1995

SCHIMMEL, Paul. "Polkography" en: *Sigmar Polke. Photoworks: When Pictures Vanish*. [Cat. Exp.]. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art Los Angeles, 1995, pp. 59-83.

TEMKIN, Ann. "Ginkgo, 1989 by Sigmar Polke" en: *Philadelphia Museum of Art Bulletin* 86, nº 365/366, primavera 1990, pp. 26-28.

TOSATTO, Guy. "Las tres mentiras de la pintura" en: *Sigmar Polke*. [Cat. Exp.]. Valencia: IVAM, 1995, pp. 9-14.

## QUINN, MARC

### Fuentes primarias:

QUINN, Marc; SELF, Will. "Siren. Will Self in Conversation with Marc Quinn" en: *Marc Quinn. Siren*. London: Space 2008, pp. 17-24. [Extracto de original y traducción en Apéndice 4].

### Fuentes secundarias:

GREER, Germaine. "Siren" en: *Marc Quinn. Siren*. London: Space, 2009, pp. 5-8.

JANUSZCZAK, Waldemar; FOX, James. *Statuephilia. Contemporary Sculptors at the British Museum. Antony Gormley, Damien Hirst, Ron Mueck, Noble and Webster, Marc Quinn*. [Cat. Exp.]. London: The British Museum, 2008.

Nota de prensa de la Galerie Patricia Dorfmann. [En línea]. Disponible en: <[http://www.patriciadorfmann.com/images/expos/fr/communique\\_de\\_presse/Com7\\_expo-journiac.pdf?PHPSESSID=9260c3a204cf95723d1cda65b2a76db7](http://www.patriciadorfmann.com/images/expos/fr/communique_de_presse/Com7_expo-journiac.pdf?PHPSESSID=9260c3a204cf95723d1cda65b2a76db7)>.

Marc Quinn: *Before, Now, and After*. [Cat. Exp.]. París: Galerie Hopkins-Custot, 2008.

## RIVERO, ELENA del

### Fuentes primarias:

Website oficial de la artista [En línea] Disponible en: [www.the-paraclete.com/](http://www.the-paraclete.com/)

RIVERO, Elena del; ANGOSO, Diana. *Entrevista a Elena del Rivero*, 2009. [Transcripción inédita de la entrevista realizada el 28/01/2009 en apéndice 3 (texto) y apéndice 6 (audio)].

— ; FINCH, Elisabeth. “Una conversación entre Elena del Rivero y Elisabeth Finch” en: *Elena del Rivero*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002, pp. 98-135.

### Fuentes secundarias:

BALSACH, María Josep. “Agujeros Celestes” en: *Elena del Rivero*. [Cat. Exp.] Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002, pp. 41-43.

CUEVAS, Javier PANERA. “Ad Summum Caeli” en: *Elena del Rivero*. [Cat. Exp.] Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, pp. 7-23.

FINCH, Elisabeth. “Las correspondencias de Elena del Rivero” en: *Elena del Rivero. A mano: trabajos sobre papel*, [Cat. Exp.]. Valencia; Valladolid: IVAM; Patio Herreriano, 2006, pp. 23-55.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, Olga. “Elena del Rivero: el mar como bisagra” en: *Elena del Rivero. A mano: trabajos sobre papel*. [Cat. Exp.]. Valencia; Valladolid: IVAM; Patio Herreriano, Museo de Arte Contemporáneo Español 2006, pp. 59-69.

MASO, Joana. “Las plumas de Hermes o las cartas inescritas de Elena del Rivero” en: *Elena del Rivero*. [Cat. Exp.]. Murcia: TF Editores; La Conservera; Espacio AV, 2010, pp. 94-96.

PARREÑO, José María “Pensar con objetos” en: *Elena del Rivero. Flying Letters: a drawing fallen from the sky*. [Cat. Exp.]. Murcia: TF Editores; La Conservera; Espacio AV, 2010, pp. 13-20.

TAKAHASHI, Mina. “La vida de papel” en: *Elena del Rivero. A mano: trabajos sobre papel*. [Cat. Exp.]. Valencia; Valladolid: IVAM, Patio Herreriano, 2006, pp. 73-85.

YAU, John. “Flying Letters and a Drawing Fallen from the Sky” en: *Elena Del Rivero. Flying Letters: a drawing fallen from the sky*. [Cat. Exp.]. Murcia La Conservera; Espacio AV; Ediciones TF, 2010, pp. 75-84.

## RAUSCHENBERG, ROBERT

### Fuentes primarias:

RAUSCHENBERG, Robert; SECKLER, Dorothy Gees. “The Artist Speaks: Robert Rauschenberg” en: *Art in America*, mayo-junio, 1966, pp. 73-85. [Extracto de original y traducción en Apéndice 4].

### **Fuentes secundarias:**

ASHTON, Dore. "History Printer" en: *Artforum*, septiembre, 1991, p. 99,

HOPPS, Walter. "Robert Rauschenberg. The Early 1950s" en: *Robert Rauschenberg. The Early 1950's*. Houston: The Menil Collection, 1991, pp. 8-169.

KRAUSS, Rosalind. "Rauschenberg and the Materialized Image" en: *Artforum*, Vol. 13, nº 4, diciembre 1974, pp. 36-43.

## **ROJAS, MIGUEL ÁNGEL**

### **Fuentes primarias:**

ROJAS, Miguel Ángel; ANGOSO, Diana. *Entrevista de Diana Angoso a Miguel Ángel Rojas*, 2012. [Transcripción inédita de la entrevista realizada el 17/02/2012], apéndice 3 (texto) y 6 (audio).

### **Fuentes secundarias:**

Miguel Ángel Rojas. *Obras del artista*. [En línea]: Disponible en: <[www.sicardi.com/artists/miguel-ngel-rojas/artists-artist-works#](http://www.sicardi.com/artists/miguel-ngel-rojas/artists-artist-works#)> [Nota de prensa]

## **SONSBEECK, SARAH van**

### **Fuentes primarias:**

SONSBEECK, Sarah van. ANGOSO, Diana. *Entrevista a Sarah van Sonsbeeck*, 2012. [Transcripción inédita de la entrevista realizada el 16/02/2012], apéndice 3 (transcripción) y 6 (video).

### **Fuentes secundaria:**

The Bakery. Sarah van Sonsbeeck. *Breaking the Silence*. Anne Gelink Gallery, 2010. [Nota de prensa]. Sarah van Sonsbeeck. *Mistakes I've Made*. Anne Gelink Gallery. 2014. [Nota de prensa].

## **STINGEL, RUDOLF**

### **Fuentes primarias:**

STINGEL, Rudolf; MANCUSI-UNGARO, Carol. *Rudolf Stingel. September 17, 2007*. Artist Documentation Program. Video Interview Transcript. Septiembre 17 de 2007. Cortesía del Whitney Museum of American Art.

## TINGUELY, JEAN

### Fuentes primarias

Museo Tinguely. [En línea] Disponible en: <[http://www.tinguely.ch/en/museum\\_sammlung/jean\\_tinguely.18.html](http://www.tinguely.ch/en/museum_sammlung/jean_tinguely.18.html)>.

### Fuentes secundarias

HULTEN, Pontus. *Jean Tinguely. A magic stronger than death*. New York: Abbeville Press Publishers, 1988.

*Machines de Tinguely*. Paris: Centre Nationale d'Art Contemporain, 1971.

## VALLS, PIERRE

### Fuentes primarias:

VALLS, Pierre. Comunicación personal inédita con la autora el 2/1/2015.

Website del artista. [En línea] Disponible en: <[www.pierreballs.com/](http://www.pierreballs.com/)> Intransit, 2011. Plataforma Complutense de Creadores Universitarios. [En línea] Disponible en: <[http://www.intransit.es/pdf/pierre\\_valls.pdf](http://www.intransit.es/pdf/pierre_valls.pdf)>

## WRIGHT, RICHARD

### Fuentes primarias:

WRIGHT, Richard. Wasserman, Nico (director). Entrevista a Richard Wright. Channel 4 y Tate Media. Cinematografía de Stephanie Hardt. Edición: Zac Grant. [En línea] Disponible en: <https://vimeo.com/8425139>

WRIGHT, Richard. "Artist Richard Wright Strikes Gold as Winner of this Year's Turner Prize", *The Guardian*, London, 07/12/2009. [En línea]. Disponible en: <[www.theguardian.com/artanddesign/2009/dec/07/turner-prize-winner-richard-wright](http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/dec/07/turner-prize-winner-richard-wright)>.

### Fuentes secundarias:

KURAMANI, Sofía. "Richard Wright" en: *The Turner Prize Catalogue*. London: Tate Publishing, 2009, pp. 20-23.



# ÍNDICE DE IMÁGENES



## PORTADA

Eugènia Balcells, *Au Detalle de Homenaje a los Elementos*. Cortesía de la artista. © Eugènia Balcells.

## CONTRAPORTADA

Hubert Duprat, *Sin título*, 1993, larvas, oro, piedras preciosas y semipreciosas, largo medio de 2,5. Colección del artista. Reproducido en *L'or dans l'art contemporain*, p. 91. copyright Hubert Duprat.

## CAPÍTULO I

### El oro en la investigación histórico-artística: una aproximación antropológica al material

[Fig. 1] Sigmar Polke, *Sin título [Pepitas de oro]*, 1990. Reproducida en el catálogo de la exposición *Ashes and Gold*, p. 201. © Sigmar Polke, Colonia y VG BILD\_KUNST, Bonn, 2012.

[Fig. 2] Réplica moderna de *Atenea Partenos* en Nashville, Estados Unidos. Realizada por de Alan LeQuire en 1990 y dorada por acción popular en 2002. [En línea] Disponible en: <[upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/02/Athena\\_Parthenos\\_LeQuire.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/02/Athena_Parthenos_LeQuire.jpg)> [Consulta: 12 de marzo de 2015]

[Fig. 3] Frans van Mieris, el Viejo, *La visita del doctor*, 1657. Óleo sobre cobre dorado, 34 x 27 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena. Reproducido en el catálogo de la exposición *Gold*, p. 134. Foto: © Gundula Schulze Eldowy

[Fig. 4 y 5] Giandomenico Tiepolo, *Jacobo Porto nombrado Gobernador de Vicenza en 1022*, [dcha.] y *Donato nombrado patricio de Venecia en 1379*, [izq.], ca. 1757. Fresco en *grisaille* sobre fondo de oro traspasado a lienzo, 262 x 183 cm. Foto: © Sotheby's. [En línea] Disponible en: [En línea] Disponible en: <[www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/old-master-british-paintings-evening-l13033/lot.42.html](http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/old-master-british-paintings-evening-l13033/lot.42.html)>

[Fig. 6] Philip Otto Runge, *Mutter Erde mit ihren Kindern [Madre Tierra con sus hijos]*, [1803-1804], óleo y oro sobre soporte de cartón (primario) y roble (secundario), 31,3 x 26,1 cm. Reproducido en el catálogo *Gold*, p. 13. Foto: © bpk/ Hamburger Kunsthalle/ Elke Walford.

[Fig. 7] Hans Makart, *Peter Paul Rubens*, 1881-1884. Óleo y oro sobre (lienzo adherido a la pared). Lunette Pintura mural, escalera central del Kunsthistorisches Museum de Viena. Reproducido en pág. 15 del catálogo *Gold*. © Kunsthistorisches Museum, Viena.

[Fig. 8] Gustav Klimt, *Danae*, 1907, óleo y oro sobre lienzo, 77 x 83 cm. Galería Würthle, Viena. Reproducido en <<http://www.klimt.com/en/gallery/women/klimt-danae-1907.ihhtml>> [Consulta 15 de junio de 2015]. Foto: © 2015 w2p GMBH.

[Fig. 9] Gustav Klimt, *Judith*, 1901, óleo y oro sobre lienzo, 84 x 42 cm, Österreichische Galerie Belvedere. [En línea] Disponible en: [www.belvedere.at/en/sammlungen/belvedere/jugendstil-und-wiener-secession/gustav-klimt?mode=gallery&cId=122&aId=4408&hl=Masterpieces+of+Gustav+Klimt](http://www.belvedere.at/en/sammlungen/belvedere/jugendstil-und-wiener-secession/gustav-klimt?mode=gallery&cId=122&aId=4408&hl=Masterpieces+of+Gustav+Klimt) [Consulta: 15 de junio de 2015]. Foto: © 2015 Österreichische Galerie Belvedere



## Capítulo II

### El oro como material cultural

- [Fig. 1] Oro rosa, oro blanco y oro amarillo. Cortesía Rolex.
- [Fig. 2] Nano-oro coloidal. Reproducido en el catálogo *Gold*, p. 113. © Colección privada.
- [Fig. 3 y 4] Copa de Licurgo. Cristal, 15,8 cm. IV siglo A.C. Cortesía British Museum.
- [Figs. 5 y 6] Dora García, *“La realidad es una ilusión muy persistente”*, Serie *Frases de oro*, 2005. Reproducido en el catálogo *sí/yes/oui*, p. 79, escaneado [izq.]; fotografiado, [dcha.]. © Dora García.
- [Fig. 7] Michelangelo Pistoletto. *Autoritratto oro*, 1960, óleo, acrílico y oro sobre lienzo. 200 x 150 cm. Reproducido en *L’or dans l’art contemporain*, p. 60. © Michelangelo Pistoletto.
- [Figs. 8 y 9] Michel Journiac, *Ikône du temps présent*, 1988. Fotografía blanco y negro sobre tela, oro y sangre, 92 x 73 cm. Reproducido en *L’or dans l’art contemporain*, p. 61. © Michel Journiac.
- [Fig. 10] Sarah van Sonsbeeck *Silence is Golden*, 2012, pan de oro sobre papel 150 x 200 cm. Foto: la autora. © Sarah van Sonsbeeck.
- [Fig. 11] Lucio Fontana, *Retrato de Teresita*, 1938, mosaico policromado, 34 x 33 x 15 cm. Reproducido en el libro *Lucio Fontana: A Ótica Do Invisível: Brasil* p. 63. Foto: Paolo Vandrash, Milán. © Fundación Lucio Fontana, Milán.
- [Fig. 12] John Armleder, *Popoxomtl # 2*, 2006, Mosaico dorado, 100 x 100 cm. Reproducido en el catálogo de *Aurum*, p. 42. © John Armleder.
- [Fig. 13] Marc Quinn, *Siren*, 2008, oro de 18 quilates, 88 x 65 x 50 cm. Vista general [izq.]. Reproducido en el catálogo *Siren*, s/n. © Marc Quinn.
- [Fig. 14] Marc Quinn, *Siren*, 2008, oro de 18 quilates, 88 x 65 x 50 cm. detalle de pie y mano, [dcha.]. Reproducido en el catálogo *Siren*, s/n. © Marc Quinn.
- [Fig. 15] Cornelia Parker, *Wedding Ring Drawing [circumference of a living room]*, 1998, dos alianzas de oro 22 quilates convertidos en alambre, 61 x 61 cm. Reproducido en el catálogo *Cornelia Parker* (ICA, Boston), p. 44. © Cornelia Parker.
- [Fig. 16] Giovanni Corvaja, *The Golden Fleece [El Toisón de Oro]*, 2008-2009, cintillo de oro de 18 quilates y de 22 quilates. 270 x 270 x 350 mm. Reproducido en <www.giovanni-corvaja.com> [Consulta: 15 de junio de 2015]. © Giovanni Corvaja 2008/2009.
- [Fig. 17] Roni Horn, *Gold Field [Campo de oro]*, 1980-1982, 18 piezas de oro unidas de 4 x 5 feet, oro de una pureza del 99,99 %. Edición de 3. Reproducido en el catálogo Roni Horn (ed. Cooke), p. 126. © Roni Horn.
- [Fig. 18] Sarah van Sonsbeeck dorando. 2012. Reproducido en <<http://trendbeheer.com/2012/03/09/nominaties-volkskrant-beeldende-kunstprijis/>> [Consulta: 15 de junio de 2015]. © Sarah van Sonsbeeck.
- [Fig. 19] Elena del Rivero, *Dishcloth [Paño de cocina]*, 2008, Láminas de pan de oro de 23 quilates sobre papel abacá, 198 x 198 cm. Foto: la autora. © Elena del Rivero.
- [Fig. 20 y 21] Marc Quinn y la escultura *Siren* [izq.], reproducido en el catálogo *Siren*, p. 4; escultura durante el proceso de fundición [dcha.], p.11. Foto: Marc Quinn Studio. © Marc Quinn.

- [Fig. 22] Eugènia Balcells, *Homenaje a los elementos*, 2012. Detalle de Au, espectro de emisión del oro. Reproducido en el catálogo *Homenaje a los elementos*, s/p. Cortesía de la artista. © Eugènia Balcells.
- [Fig. 23] James Lee Byars. *La esfera del oro*. 1992. 3 m de diámetro. Yeso reforzado y pan de oro. Intervención en el Palacio de los Córdoba al borde del río Darro y en la encrucijada de las colinas de la Alhambra. Foto: Catálogo *Intervenciones*. p. 107. © Sucesión de James Lee Byars
- [Fig. 24] James Lee Byars, *IS*, 1989, mármol dorado, 60 x 60 x 60 cm. Foto: la autora. © Sucesión de James Lee Byars.
- [Fig. 25] James Lee Byars, *The Figure of Question is in the Room*, 1987/1995, mármol dorado, 162 x 27 x 27 cm; *The Figure of Question of Death*, 1987, mármol dorado, 162 x 27 x 27 cm; *The Figure of Interrogative Philosophy* (o *I.P.*), 1987, mármol dorado, 162 x 27 x 27 cm. Foto: la autora. © James Lee Byars.
- [Fig. 26] Ann Veronica Janssens, *Tropical Paradise*, 2006, aluminio corrugado con pan de oro de 23  $\frac{3}{4}$  quilates y láminas de PVC ondulado, 120 x 100 x 5 cm; altura mínima de la instalación: 240 cm. Reproducido en *L'or dans l'art contemporain*, 2010, p. 119. © Ann Veronica Janssens.
- [Fig. 27] Ann Veronica Janssens, *Pavillon Doré*, 2007, aluminio corrugado con pan de oro 23  $\frac{3}{4}$  quilates, 200 x 135 x 120 cm. Reproducido en *L'or dans l'art contemporain*, 2010, p. 119. © Ann Veronica Janssens.
- [Fig. 28] Ann Veronica Janssens, *Sin título [California Blinds]*, 2006, Estores de tipo californiano y pan de oro, 240 x 110 x 5 cm. Edición 2 de 3. Cortesía Galería Toni Tàpies. Foto: la autora. © Ann Veronica Janssens.
- [Fig. 29] Lygia Pape, *Ttéia [Telaraña]*, 1975-2002-2011, hilos dorados en formas cuadradas, medidas variables, instalación en la exposición *Espacio Imantado*, MNCARS, 2011. Foto: la autora. © Proyecto Lygia Pape.
- [Fig. 30] Fritzia Irizar, *Sin título [Sobre el desgaste]*, 2010, moldes de oro, medidas variables. Cortesía del Centro de Arte Dos de Mayo. © Fritzia Irizar
- [Fig. 31] Carmen Calvo, *Ordenación de las formas*, 1993-1994, 1.700 piezas de cerámica azul 20 x 3 sobre fondo de oro en la escalera del Palacio de Benicarló, actualmente Cortes Valencianas. Foto: Cortesía de las Cortes Valencianas. Vista general. © Carmen Calvo.
- [Fig. 32] Carmen Calvo, *Ordenación de las formas*, 1993-1994, 1.700 piezas de cerámica azul 20 x 3 sobre fondo de oro en la escalera del Palacio de Benicarló, actualmente Cortes Valencianas. Foto: Cortesía de las Cortes Valencianas. Detalle. © Carmen Calvo.
- [Fig. 33] Yves Klein, *monogold sans titre (MG 8)*, 1962, pan de oro sobre lienzo adherido a un soporte secundario de madera, 81,5 x 73. Colección particular. Reproducido en la tesis *El oro en el arte: materia y espíritu. Contribución a la restauración en el arte contemporáneo* de Gómez Pintado, p. 409. © Yves Klein.
- [Fig. 34] Carmen Calvo, *Todo lo ve*, 1989, técnica mixta, cera y cinc, 17 x 39,5 x 39,5 cm. Colección Victoria Combalá. Reproducido en Carmen Calvo, 2002-2003, Palacio de Velázquez, p. 41. © Carmen Calvo.

- [Fig. 35] Carmen Calvo, vista general de los fondos de oro, 1998. Vista General. Reproducido en el catálogo, *Carmen Calvo*, Luis Adelantado, 1999, p. 439. © Carmen Calvo.
- [Fig. 36] Yves Klein, *Ci-gît l'Espace*, [RP3], *Aquí yace el espacio*, [RP3], ca. 1960, pigmento, resina sintética, esponjas naturales y flores artificiales sobre pan de oro aplicado a tabla de madera, 124.9 x 100 x 10 cm. Reproducido en el catálogo *Yves Klein: With the Void, Full Powers*, 2010, 209. Foto cortesía del Musée national d'art moderne, París. © Yves Klein y ARS, Nueva York/ADAGP, París.
- [Fig. 37] Yves Klein, *RP3, Ci-gît l'Espace*, 1960 *RP3, Ci-gît l'Espace*, ca. 1960. Esponja pintada, flores artificiales, pan de oro sobre tabla de madera, 10 x 100 x 125 cm, reproducido en Klein, Byars, Kapoor. 2012. p.155. Yves Klein y ARS, Nueva York/ADAGP, París.
- [Fig. 38] James Lee Byars, *The Death of James Lee Byars*, con el artista [izq.], 1994. *Performance*. Sucesión de James Lee Byars. Reproducido en la página catálogo *Klein, Byars, Kapoor*, 2012, p. 142. © James Lee Byars, estate.
- [Fig. 39] James Lee Byars, *The Death of James Lee Byars*, 1982-1994. Reproducido en catálogo *Klein, Byars, Kapoor*, 2012, p. 141. © James Lee Byars, estate.
- [Fig. 40] Carmen Calvo, *Hacer las paces con la muerte*, 2002, técnica mixta, collage, oro, 80 x 80 cm., Colección de la artista. Reproducido en Carmen Calvo, 2002-2003, Palacio de Velázquez, p. 117 © Carmen Calvo.
- [Fig. 41] Carmen Calvo, *Vivas o muertas*, 2002, técnica mixta, collage, oro, 80 x 80 cm. Colección de la artista. Reproducido en *Carmen Calvo*, 2002-2003, Palacio de Velázquez, p. 118. © Carmen Calvo.
- [Fig. 42] Carmen Calvo, *Marcha fúnebre*, 1998, Técnica mixta, collage, oro, 80 x 80 cm. Colección particular. Reproducido en *Carmen Calvo*, Luis Adelantado, 1999, p. 35. © Carmen Calvo.
- [Fig. 43] Carmen Calvo, *Negro corsé velludo*, 2002, técnica mixta, collage, oro, 80 x 80 cm., Colección de la artista. Reproducido en *Carmen Calvo*, IVAM, 2008, p. 47 © Carmen Calvo.

### CAPÍTULO III

#### La nueva alquimia, la magia y el mito

- [Fig. 1] Claudio Parmiggiani, *Chambre d'or*, 2002 Hôtel Windsor, Niza. Reproducido en *L'or dans l'art contemporain*, 2011, p. 37. Foto: Cortesía Hotel Windsor Nice. © Claudio Parmiggiani.
- [Fig. 2] Marina Abramovic / Ulay, *Gold found by the artists, Nightsea Crossing*, 1981. Secuencia de 16 fotografías de 23.5 x 34.5 cm la imagen; 27.7 x 35.6 cm el papel. Firmado en el reverso en tinta "Marina Abramovic/Ulay", sin fechar. [En línea] Disponible en: <[www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/211.1981.5.a-p/](http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/211.1981.5.a-p/)> Colección de Art Gallery de New South Wales, Australi. Fotografía: John Lethbridge. © Marina Abramovic & Ulay, 1981/Bild-Kunst. Licencia de VISCOPY, Sydney.
- [Fig. 3] Marina Abramovic / Ulay, *Gold found by the artists, Nightsea Crossing*, 1981. Fotografía. Secuencia de 16 fotografías de 23.5 x 34.5 cm la imagen; 27,7 x 35,6 cm el

- papel. Firmado en el reverso en tinta "Marina Abramovic/Ulay" sin fechar. Colección de Art Gallery de New South Wales, Australia. [En línea] Disponible en: <[www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/211.1981.5.a-p/](http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/211.1981.5.a-p/)> Fotografía: John Lethbridge. © Marina Abramovic & Ulay, 1981/Bild-Kunst. Licensed by VISCOPY, Sydney.
- [Fig. 4-13] Claudio Parmiggiani, *Monte d'or*, 1999. Reproducido en *Monte d'or. Ferro, Mercurio, Oro*. Milán: Marzzotta, 1999, s/p. © Claudio Parmiggiani /FRAC CORSE.
- [Fig. 14] Joseph Beuys, *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* [Cómo explicar el arte a una libre muerta], 1965. Performance del 26 de noviembre de 1965, Galería Schmela, Düsseldorf. Reproducido en el catálogo *Ashes and Gold*, p. 99. Foto: Walter Vogel, Düsseldorf. ©VD BILD-KUNST, Bonn, 2012.
- [Fig. 15] Vista general de la exposición *L'œil d'âme* de Elena del Rivero en la Galería Elvira González, 2009. Cortesía de la Galería Elvira González © Elena del Rivero y Galería Elvira González.
- [Fig. 16] Elena del Rivero, Serie *Wounds*, 2009. Foto: la autora. © Elena del Rivero.
- [Fig. 17] Elena del Rivero, *Wound #12*, 2008, Hilo de seda y pan de oro de 23 quilates sobre papel abacá. 86 x 62,5 cm. Colección de la artista. Foto: la autora © Elena del Rivero.
- [Fig. 18] Dibujo con mapa de parches, manchas y marcas en *Wound #12*. © Diana Angoso.
- [Fig. 19] Elena del Rivero, *Mending Fontana*, 2012, oro de 23 quilates sobre papel abaca, hilo y aguja, óleo, 97 x 97 cm. [En línea] Disponible en: <[www.the-paraclete.com/gallery/works-on-papers/wounds/2\\_10\\_2012\\_mendingfontana\\_cw\\_web](http://www.the-paraclete.com/gallery/works-on-papers/wounds/2_10_2012_mendingfontana_cw_web)> © Elena del Rivero.
- [Fig. 20] Lucio Fontana, *Venezia era tutta d'oro*, 1961, pintura alquídica sobre lienzo, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Cortesía Museo Thyssen-Bornemisza. © Fondazione Lucio Fontana a través de SIAE, VEGAP, Madrid 2015.
- [Fig. 21] Hilma Af Klint, *Sin título, n°1* de la serie *Pinturas de altar*, 1915, óleo y oro sobre lienzo, 185 x 152 cm. Reproducido en Tuchman, *The Spiritual in Art*, p. 40. © Stiftelse Hilma af Klints Verk
- [Fig. 22] Elena del Rivero, *Af Klint #F2*, 2008, Láminas de oro de 22 quilates y gouache sobre papel de abacá, 36 x 29 cm. Cortesía de la Galería Elvira González. © Elena del Rivero.
- [Fig. 23] Elena del Rivero, *Af Klint #E3*, 2008, láminas de oro, gouache, hilo de seda sobre papel de abacá, 36 x 29 cm. [Disponible en línea] <[www.the-paraclete.com/gallery/works-on-papers/af-klint/2008\\_afklint\\_e3\\_web](http://www.the-paraclete.com/gallery/works-on-papers/af-klint/2008_afklint_e3_web)> © Elena del Rivero.
- [Fig. 24] Sigmar Polke, *Sin título, (Quetta, Pakistán)*, Gelatin-silver print with paint, 57 x 86 cm. Serie *Los fumadores de opio de Quetta*, 1974-1978. Fotografía tratada con oro. The Garnatz Collection, Colonia. Reproducida en *Sigmar Polke: Photoworks. When Pictures Vanish*, 1995, p. 155. © Sigmar Polke.
- [Figs. 25-28] Sigmar Polke, *Ohne Titel* [*Sin título*], 1983, cuatro objetos de oro fundido de 18 quilates. Colección privada. Reproducido en *Sigmar Polke*, ed. Moure, 2005, p. 156. © Sigmar Polke.
- [Fig. 29] Sigmar Polke, *Ohne titel* [*Unter dem Mikroskop fotografierte Goldnuggets*], [*Sin título, Pepitas de oro bajo el microscopio*], 1990, 22 fotografías, 51 x 41 c/u. Colección privada. Reproducido en *Sigmar Polke*, ed. Moure, 2005, p. 158. © Sigmar Polke.

- [Fig. 30] Sigmar Polke, *Athamor*, 1986, pintura mural, Pabellón de Alemania, Bienal de Venecia, 1986. Fotografía 1988. Reproducido en Sigmar Polke *en: Flash Art*, n° 140, 1988, p.67. © Sigmar Polke.
- [Fig. 31] Jannis Kounellis, *Sin título*, 1972, Fotografía del artista con sus labios cubiertos de un molde de oro. Exposición: Incontri internazionali d'arte, Roma, 1972. Reproducido en *Jannis Kounellis*, de Stephen Bann, p. 174, Foto: Claudio Abate © Jannis Kounellis.
- [Fig. 32] Jannis Kounellis, *Sin título*, 1972, estructura de madera con estantería, eje vertical de la cruz, zapatos de niño dorados, 125 x 50 x 25 cm. Colección privada. Expuesto en la Galería Sonnabend, Nueva York, 1972. Reproducido en *Jannis Kounellis*, de Stephen Bann, p. 120. Foto: Claudio Abate © Jannis Kounellis.
- [Fig. 33] Jannis Kounellis, *Tragedia Civile*, 1975, Pared recubierta con láminas de oro, percha con abrigo y sombrero, lámpara de petróleo encendida. Medidas variables. Galleria Exposición en Lucio Amelio, Nápoles. Reproducido en el catálogo Jannis Kounellis, MNCARS, 1997 la p. 105 Fotografía: Claudio Abate © Jannis Kounellis
- [Fig. 34] Jannis Kounellis, *Tragedia Civile*, detalle instalación MNCARS, 1996. Reproducido en la tesis Gómez Pintado, p. 285. © Jannis Kounellis.
- [Fig. 35] Jannis Kounellis, *Tragedia Civile*, 1975/1986. Dos puertas y pared de ladrillo dorados, un sombrero y un abrigo. Exposición en la calle 401 West Ontario, Chicago, 1986. Reproducido en *Jannis Kounellis*, de Stephen Bann, p. 130. © Jannis Kounellis
- [Fig. 36] Jannis Kounellis, *Tragedia Civile*, instalación en Kolumba, Colonia. © Jannis Kounellis
- [Fig. 37] Michelangelo Pistoletto, *Venere degli stracci dorata*, 1972. © Colección Lia Rumma Napoles Michelangelo Pistoletto
- [Fig. 38] Francis Picabia, *Très rare tableau sur la terre [Una obra muy poco común en la tierra]*, 1915, óleo y pintura metálica sobre cartón, pan de plata y de oro sobre madera, marco del artista, 125,5 x 97,8 cm (con marco). The Solomon R. Guggenheim Foundation Peggy Guggenheim Collection, Venecia, 1976. [En línea] Disponible en <[www.guggenheim.org/newyork/collections/collection-online/artwork/3408](http://www.guggenheim.org/newyork/collections/collection-online/artwork/3408)> [Consulta: 15 de junio de 2015] © 2015 Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, París.
- [Fig. 39] Sherrie Levine, *Fountain [after Duchamp: A.P.]*, *Urinario [siguiendo a Marcel Duchamp: A.P.]*, 1991, bronce, 36,8 x 36,19 x 63,5 cm. [Disponible en línea] <[www.walkerart.org/collections/artworks/fountain-after-marcel-duchamp-a-dot-p](http://www.walkerart.org/collections/artworks/fountain-after-marcel-duchamp-a-dot-p)> [Consulta el 15 de junio de 2015] Cortesía del Walker Art Center © Sherrie Levine.
- [Fig. 40] Hans Haacke, *Broken R.M.*, 1986, pala de nieve dorada, palo roto, placa esmaltada. Edición de tres. Colección del Museo de Arte de Filadelfia. Reproducido en *L'or dans l'art contemporain*, p. 115 © Hans Haacke.
- [Fig. 41] Braco Dimitrijevic, *Who is the Queen of the Frogs?*, 1980, ranas de hormigón, bottellero de zinc y pintura acrílica dorada, 88 x 90 x 90 cm. Cortesía del artista. © Braco Dimitrijevic.
- [Fig. 42] Foto de la corona y anotaciones de Beuys indicando el valor material de cada parte. Reproducido en *Joseph Beuys. Documenta. Arbeit*. p. 257. Foto: Jan Hoet © Joseph Beuys.

- [Fig. 43] Joseph Beuys con la corona antes de la fundición. Reproducido en *Joseph Beuys. Documenta. Arbeit.* p, 258. Foto: Jan Hoet © Joseph Beuys.
- [Fig. 44] Joseph Beuys, acción *Wandlung*, 30 de junio de 1982. © Joseph Beuys.
- [Fig. 45] Tarro con las gemas procedentes de la corona. Etiqueta: "Todo depende del carácter cálido del pensamiento. He aquí la nueva condición de la voluntad". © Joseph Beuys.
- [Fig. 46] Joseph Beuys plantando un árbol para el proyecto *7000 Eichen*. Reproducido en *Joseph Beuys. Documenta. Arbeit.* p, 258. Foto: Jan Hoet © Joseph Beuys. © Joseph Beuys.
- [Fig. 47] Joseph Beuys mostrando la *Liebre de la paz* al público. © Joseph Beuys.
- [Fig. 48] 7000 Eichen. Roble plantado junto a los bloques de basalto. Reproducido en *Joseph Beuys. Documenta. Arbeit.* p, 258. Foto: Jan Hoet © Joseph Beuys. © Joseph Beuys. P. 226 de Arbeit.
- [Fig. 49] Joseph Beuys, *Friedenshase*, 1982. Reproducido en *Joseph Beuys. Documenta. Arbeit.* p, 101. Foto: Jan Hoet © Joseph Beuys.

## CAPÍTULO IV.

### El oro como valor económico

- [Fig.1] Objetos de oro encontrados en Varna en el Museo Arqueológico de Varna (Bulgaria). [En línea] Disponible en: <[en.wikipedia.org/wiki/Varna\\_Necropolis#/media/File:Or\\_de\\_Varna\\_-\\_Bijoux.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Varna_Necropolis#/media/File:Or_de_Varna_-_Bijoux.jpg)> [Consulta el 15 de junio de 2015]. Creative commons.
- [Fig. 2] Maqueta de la sepultura 43 en Varna. La tumba de la necrópolis de Varna (Bulgaria) data de 4600 a.C. [En línea] Disponible en: <[es.wikipedia.org/wiki/Necr%C3%B3polis\\_de\\_Varna#/media/File:Or\\_de\\_Varna\\_-\\_N%C3%A9cropole.jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Necr%C3%B3polis_de_Varna#/media/File:Or_de_Varna_-_N%C3%A9cropole.jpg)> [Consulta 15 de junio de 2015]. Creative commons.
- [Fig. 3] Brazaletes de Mengíbar. Oro martillado y fundición a molde, primera mitad del II milenio a.C. Museo Arqueológico Nacional. [En línea] Disponible en: <[ceres.mcu.es](http://ceres.mcu.es)> [Consulta: el 15 de junio de 2015] . © Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- [Fig. 4] Estatera del rey Cresus de Lidia, acuñada en Sardes, c.550 a.C., oro con sello, 1,32 de diámetro. Geldmuseum, Deutsche Bundesbank, Frankfurt am Main. Reproducido en *The Lure of Gold*, p. 80. © Deutsche Bundesbank, Frankfurt am Main.

## CAPÍTULO V

### El oro y los artistas contemporáneos: entre la economía y la inmaterialidad

- [Fig. 1] Yves Klein, recibo entregado a Paride Accetti por la compra de la *Zona de Sensibilidad Pictórica Inmaterial nº3, Serie 1*, 1959. [En línea]. Disponible en: <http://yveskleinarchives.org/> [Consulta: 15 de junio de 2015]. © Yves Klein Archives.
- [Fig. 2] Yves Klein, *Boîte à lingots*, [Caja de lingotes de oro], c. 1959, caja que contiene seis lingotes de oro, tres con la inscripción "999.9" y tres sin inscripción 5,6 x 11 x 3,5 cm. Colección privada. Cortesía de Yves Klein Archives. © Yves Klein Archives.
- [Figs. 3] Yves Klein, *ex voto* de Santa Rita di Cascia. [En línea] Disponible en: <[yveskleinarchives.org](http://yveskleinarchives.org)> [Consulta: 15 de junio de 2015]. © Yves Klein Archives.



- [Fig. 4] Yves Klein, monja con el ex voto de Santa Rita di Cascia. [En línea] Disponible en: Disponible en: <yveskleinarchives.org> [Consulta: 15 de junio de 2015].
- [Fig.5] Yves Klein arrojando oro ante los Sres. Blankfort el 10 de febrero de 1962. Fotografía. [En línea] Disponible en: <yveskleinarchives.org> [Consulta: 15 de junio de 2015]. © Yves Klein Archives.
- [Figs. 6 y 7] Yves Klein y la cesión de Dino Buzzatti de 20 gramos de oro en pan de oro, enero 1962. Fotografía. [En línea] Disponible en: <yveskleinarchives.org> [Consulta: 15 de junio de 2015]. © Yves Klein Archives.
- [Fig. 8] Piero Manzoni, *Merda d'artista*, 1961 lata, papel impreso y excremento, 48 x 65 x 65 mm. [En línea] Disponible en: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/manzoni-artists-shit-t07667>> © Fondazione Piero Manzoni, DACS 2015.
- [Fig. 9] Marcel Broodthaers, *Lingot d'or, Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section financière* [*Lingote de oro, Museo de Arte Moderno, Departamento de aguilas, sección financiera*] 1970-1971. Oro macizo. Reproducido en *L'or dans l'art contemporaine*, p. 199. Foto: Florian Kleinefenn © Marcel Broodthaers, estate.
- [Fig. 10] Marcel Broodthaers, *Lingot d'or, Lingot d'or, Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section financière* [*Lingote de oro, Museo de Arte Moderno, Departamento de aguilas, sección financiera*] 1970-1971. Oro macizo y vitrina, 11,7 x 51,1 x 6 cm (lingote de oro), 109,2 x 80 x 49,5 cm. (vitrina), ortesía de la colección de la familia Hort. Reproducido en *Ashes and Gold*, p. 196. Foto: Zwirner & Wirth, Nueva York. © VG BILD-KUNST, Bonn 2012.
- [Fig. 11] Marcel Broodthaers, *Lingot d'or, Lingot d'or, Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section financière* [*Lingote de oro, Museo de Arte Moderno, Departamento de aguilas, sección financiera*] 1970-1971. Oro macizo y vitrina, 11,7 x 51,1 x 6 cm (lingote de oro), 109,2 x 80 x 49,5 cm. (vitrina), cortesía de la colección de la familia Hort. Reproducido en *Ashes and Gold*, p. 196. Foto: Zwirner & Wirth, Nueva York. © VG BILD-KUNST, Bonn 2012.
- [Fig. 12] Marcel Broodthaers, gráfico, c.1971. Reproducido en el catálogo *Musée d'art moderne. Section Financière des Aigles*, Düsseldorf: Konrad Fischer Gallery, 1987, s/p © Marcel Broodthaers, estate.
- [Fig. 13] Carmen Perrin, *Flac*, 2008, lingote de oro fundido. Reproducido en *Aurum*, p.120. Foto: David Aebi © Carmen Perrin.
- [Fig. 14] Chris Burden, *Tower of Power [Torre de poder]*, 1985, cien lingotes de un kilo de oro puro, cerillas, agujas, mármol, madera y cristal. Reproducido en *L'or dans l'art contemporaine*, p. 186. Foto: DR © Chris Burden.
- [Fig. 15] Gary Hill, *Frustrum*, 2006, estanque lleno de petróleo industrial, escultura en oro fino, proyección, sonido, materiales diversos. Reproducido en *L'or dans l'art contemporaine*, p.196 Cortesía de la Fondation Cartier pour l'art contemporain, París. © Gary Hill.
- [Fig. 16, 17,18, 19] Michael Sailstofer, *Pulheim gräbt [Pulheim excava]*, 2009, proyección de diapositivas, mesa de camping. Reproducido en *Goldrush*, p. 175.179. © Michael Sailstofer.

- [Fig. 20] Paul Insect, *Bitten Gold*, vista general, 2007. [En línea] Disponible en: <www.paulinsect.com/>[Consulta: 13 de mayo de 2015] © Paul Insect.
- [Fig. 21] Paul Insect, *Bitten Gold*, 2007, latón recubierto de oro de 18 quilates, 6,8 x 4,4 x 21 cm. [En línea] Disponible en: <www.paulinsect.com/>[Consulta: 13 de mayo de 2015] © Paul Insect.
- [Fig. 22] Thomas Demand, *Bullion*, 2003 impresión fotográfica cromogenica, Diasac, 42 x 60 cm, ed. 100 + 15 aps. Sammlung Reydan Weiss, reproducido en *Ashes and Gold*, p. 202. Foto: Sprüth Magers. © Thomas Demand.
- [Fig. 23] Karmelo Bermejo, *Pepita de oro macizo pintado de oro falso*, 2011, oro puro y pintura acrílica imitación oro, 2 x 1,5 x 0,5 cm, 9,5 grs. [En línea] Disponible en: <www.karmelobermejo.com/en> [Consulta: 13 de mayo de 2015] ©Karmelo Bermejo.
- [Fig. 24] Karmelo Bermejo, *Pepita de oro macizo pintado de oro falso*, 2011, detalle, oro puro y pintura acrílica imitación oro, 2 x 1,5 x 0,5 cm, 9,5 grs. [Disponible en línea]<www.karmelobermejo.com/en>[Consulta: 13 de mayo de 2015] ©Karmelo Bermejo.
- [Fig. 25] Karmelo Bermejo, *Componente interno de un electrodoméstico de la casa del director de un centro de arte reemplazada por una réplica de oro macizo con los fondos del centro que él dirige*, 2010, oro de 18 quilates, medidas secretas. [En línea] Disponible en:<www.karmelobermejo.com/en>[Consulta: 13 de mayo de 2015] © Karmelo Bermejo.
- [Fig. 26] Karmelo Bermejo, *Escarpias de oro macizo para colgar obras de arte*, 2009, oro de 18 quilate, 1.8 x 5.4 cm. [En línea] Disponible en <www.karmelobermejo.com/en>[Consulta: 13 de mayo de 2015] © Karmelo Bermejo.
- [Fig. 27] Karmelo Bermejo, *Escarpias de oro macizo para colgar obras de arte*, 2009, detalle oro de 18 quilate, 1.8 x 5.4 cm. [En línea] Disponible en: <www.karmelobermejo.com/en>[Consulta: 13 de mayo de 2015] © Karmelo Bermejo.
- [Figs. 28-34] Regina José Galindo, *Looting*, acción, imágenes fotográficas y video. 2010 [En línea] Disponible en: <www.reginajosegalindo.com/> [Consulta: 15 de junio de 2015]. Foto: Marlon García © Regina José Galindo.
- [Figs. 35-36] Regina José Galindo, *Looting*, acción, imágenes fotográficas y video. 2010 [En línea]Disponible en: <www.reginajosegalindo.com/> [Consulta: 15 de junio de 2015]. Foto: Judith Affolter © Regina José Galindo.
- [Fig. 37] Regina José Galindo, *Falso león*, 2011, replica del León de Oro en bronce con baño en oro guatemalteco, 20 x 9 x 16.5 cm. [En línea] Disponible en: <www.reginajosegalindo.com/> [Consulta: 15 de junio de 2015] © Regina José Galindo.
- [Fig. 38] Jota Castro, *El tesoro de los incas*, 2008, pan de oro sobre fibra de vidrio, cartel metálico, 200 x 130 cm. Reproducido en *L'or dans l'art contemporaine*, p.167. © Jota Castro.
- [Fig. 39] Miguel Ángel Rojas, *El Nuevo Dorado*, 2012, hoja de coca deshidratada y pulverizada, carbón vegetal en polvo, base neutra de serigrafía y pan de oro sobre papel de fibra de poliestireno, 48 módulos de 50 x 50 cm. 2 x6 metros. Foto: la autora © Miguel Ángel Rojas.



- [Fig. 40] Miguel Ángel Rojas, *El Nuevo Dorado*, detalle, 2012, hoja de coca deshidratada y pulverizada, carbón vegetal en polvo, base neutra de serigrafía y pan de oro sobre papel de fibra de poliestireno, 48 módulos de 50 x 50 cm. 2 x6 metros. Foto: la autora © Miguel Ángel Rojas.
- [Fig. 41] Miguel Ángel Rojas, *El Nuevo Dorado*, detalle, 2012, hoja de coca deshidratada y pulverizada, carbón vegetal en polvo, base neutra de serigrafía y pan de oro sobre papel de fibra de poliestireno, 48 módulos de 50 x 50 cm. 2 x6 metros. Foto: la autora © Miguel Ángel Rojas.
- Yves Klein. Archivo Yves Klein. © Yves Klein Archives.
- Marcel Broodthaers. Cortesía Konrad Fisher Galerie. © Marcel Broodthaers, estate.
- Piero Manzoni. Reproducido en Catálogo Manzoni, Celant. © Piero Manzoni Fondazione.
- Karmelo Bermejo. Cortesía del artista. © Karmelo Bermejo
- Miguel Ángel Rojas. Foto: Autora. © Miguel Ángel Rojas.

## CAPÍTULO VI

### Nuevos significados atribuidos al oro

- [Fig. 1, 2, 3] San Keller, *Give or Take*, 2005/2006, Acción y serigrafía. Edición de 40. Reproducido en *L'or dans l'art contemporaine*, p. 121. Foto: DR ©San Keller.
- [Fig. 4] James Lee Byars, *The Death of James Lee Byars* [*La muerte de James Lee Byars*, 1994, pan de oro, cristales y plexiglas, instalación, dimensiones variables. Vanhaerents Art Collection. Reproducido en *Ashes and Gold*, p. 68. Foto: Cortesía de Marie-Puck Broodthaers, Bruselas © Marie-Puck Broodthaers. Estate de James Lee Byars.
- [Fig. 5] Jannis Kounellis, *Tragedia Civile*, Detalle Instalación en Kolumba Colonia. [En línea] Disponible en: <http://www1.wdr.de/mediathek> © Jannis Kounellis.
- [Fig. 6] Yves Klein, *MG 8*, 1962, Pan de oro sobre lienzo montado sobre madera, 81,5 x 73 cm. Colección Particular. © Yves Klein Archives.
- [Fig. 7] Richard Wright, *No Title* [*No tiene título*], 2009, pan de oro sobre muro, medidas variables. Colección Tate Britain, Londres. Reproducido en *L'or dans l'art contemporain*, p. 207. Foto: Tate London, 2009 © Richard Wright.
- [Fig. 8] James Lee Byars, *The Wand*, 1975, performance en Ámsterdam, Galería de Appel Cortesía de la Galería Michael Werner © James Lee Byars, estate.
- [Fig. 9] James Lee Byars, *Golden Tower*, 1990-2004, 1990/2004, Photo: Catalogue Schirn Kunsthalle © James Lee Byars, estate.
- [Fig. 10] Elmgreen & Dragset, *Powerless Structures Fig. 101*, 2012-2013, bronce fundido, 411 x 174 x 442 cm. Foto: James O Jenkins. Reproducido en [Disponible en línea] <[www.itsnicethat.com/articles/michael-elmgreen-and-ingar-dragset-powerless-structures-fig-101](http://www.itsnicethat.com/articles/michael-elmgreen-and-ingar-dragset-powerless-structures-fig-101)> [Consulta: 16 de junio de 2015] © Elmgreen & Dragset.
- [Fig. 11] Santiago Calatrava, *Obelisco de la Caja*, estático [dcha.], con movimiento [izq.], 2009, [En línea] Disponible en: <http://pdfs.wke.es/0/3/5/7/pd0000030357.pdf> © Santiago Calatrava.

- [Fig. 12] Santiago Calatrava, *Obelisco de la Caja*, estático [dcha.], con movimiento [izq.], 2009, [En línea] Disponible en: <http://pdfs.wke.es/0/3/5/7/pd0000030357.pdf> © Santiago Calatrava.
- [Fig. 13] Pierre Valls, *Souvenir*, 2008, escayola y pintura aerosol, 18 x 6 cm [En línea] Disponible en: [www.pierrevalles.com/index.php?/project/proyecto-miniaturas/](http://www.pierrevalles.com/index.php?/project/proyecto-miniaturas/) [Consulta: 16 de junio de 2015] Foto: Pierre Valls. © Pierre Valls.
- [Fig. 14] Constantin Brancusi, *Columna sin fin*, 1938, hierro fundido, roble, superficie metalizada de cobre, 20,3 cm x 25 cm x 24 cm. Târgu Jiu, Rumania. [Disponible en línea] <en.wikipedia.org> [consulta: 16 de junio de 2015]. Creative Commons.
- [Fig. 15] Jean Tinguely, *La Vittoria*, 1971, *performance* el 28 de noviembre de 1970 en Milán. Reproducido en *Goldrush*, p. 47. Foto: Ad Petersen. © 2015 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris.
- [Fig. 16] [izq.] Robert Rauschenberg, *Dirt Painting [for John Cage]*, *Pintura sucia [para John Cage]*, ca. 1953, suciedad y moho en un marco de madera, 39.4 x 40 x 6.4 cm © 2015 Robert Rauschenberg Foundation/Licensed by VAGA, New York, NY.
- [Fig. 17] [dcha.] Robert Rauschenberg, *Untitled [Gold Painting]*, 1953, pan de oro sobre papel, papel de periódico, madera, papel y cola sobre tela, 50,2 x 50,2 cm. Colección Ronald Lauder, Nueva York. Reproducido en *L'or dans l'art contemporain*, p. 52 ©2015 Robert Rauschenberg Foundation/Licensed by VAGA, New York, NY.
- [Fig. 18] Sherrie Levine, *Fountain [after Marcel Duchamp: A.P.]*, 1992, *Urinario [siguiendo a Marcel Duchamp: A.P.]*, 1991, bronce, 36,8 x 36,19 x 63,5 cm. [En línea] Disponible en: [www.walkerart.org/collections/artworks/fountain-after-marcel-duchamp-a-dot-p](http://www.walkerart.org/collections/artworks/fountain-after-marcel-duchamp-a-dot-p) [Consulta el 15 de junio de 2015] Cortesía del Walker Art Center © Sherrie Levine.
- [Fig. 19] Terence Koh, *The Temple of the Golden Piss*, 2005 © Terence Koh.
- [Fig. 20] Rudolf Stingel, *Sin título*, 2009, fundido de cobre, cubierto de oro 24 quilates, 124,5 x 116 x 4,5 cm. Reproducido en *L'or dans l'art contemporain*, p. 140. Foto: François Doury © Rudolf Stingel.
- [Fig. 21] Terence Koh, *Captain Buddha*, 2008, papel fotográfico y pan de oro. Reproducido en el catálogo *Captain Buddha*, s/p. Foto: Hans Georg Gaul © Terence Koh, Schirn Kunsthalle Frankfurt © Terence Koh.
- [Fig. 22] Terence Koh, *Captain Buddha*, 2008, instalación, escultura de bronce, laca dorada, pan de oro de 24 quilates, barniz transparente, laca acrílica, pintura esmalte, vitrina de cristal y acero, medidas variables. Reproducido en el catálogo *Captain Buddha*, s/p. Foto: Hans Georg Gaul © Terence Koh, Schirn Kunsthalle Frankfurt.
- [Fig. 23] James Lee Byars. *Soy un artificialista*, 1994-1994 ©, reproducido en catálogo James Lee Byars, IVAM, s/p James Lee Byars, estate.
- [Fig. 24] James Lee Byars, *The Death of James Lee Byars*, 1982-1994. Reproducido en catálogo *Klein, Byars, Kapoor*, 2012, p. 141. © James Lee Byars, estate.
- [Fig. 25] Andy Warhol, *Young Boy Dreaming*, 1957. Reproducido en *Das Goldene Zeitalter*, p. 73 © Andy Warhol. © 2015 Andy Warhol Foundation for the Visual Arts/Artists Rights Society (ARS), New York.

- [Fig. 26] Andy Warhol, *Gold Marilyn Monroe*, 1962, acrílico y purpurina sobre tela, 211,4 x 144,7 cm, The Museum of Modern Art, New York. Reproducido en Andy Warhol, Museum Ludwig Köln, p. 199. © 2015 Andy Warhol Foundation for the Visual Arts/ Artists Rights Society (ARS), New York.
- Sarah van Sonsbeeck dorando. 2012. Reproducido en <<http://trendbeheer.com/2012/03/09/nominaties-volkskrant-beeldende-kunstprijen/>> [Consulta: 15 de junio de 2015]. © Sarah van Sonsbeeck. [Figs. 28 y 29] Roni Horn, *Gold Field*, alfombra plegada, oro puro, 99,99 %, 124,5 x 152,5 x 0,002 cm, reproducido en Roni Horn, Louise Neri, p. 126. [izq.] y sin plegar [dcha.], 1980-1982 © Roni Horn.
- [Fig. 30 y 31] Roni Horn, *Gold Mats Paired [For Felix and Ross]*, vista general [izq.] y detalle [dcha.], 1994-95 © , [en línea] disponible en: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artists/1411>. Roni Horn.
- [Fig. 32] Félix González Torres, *Untitled [Placebo – Landscape for Roni]*, 1993, caramelos envueltos en papel dorado, aprovisionamiento ilimitado, peso ideal: 544 kg, Medidas variables. © Sammlung Hoffmann, Berlin y The Felix Gonzalez-Torres Foundation.
- [Fig. 33] Félix González Torres, *Untitled [Golden]*, 1995, dimensiones variables según la instalación. The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York © The Felix Gonzalez-Torres Foundation. © *Untitled - (Golden)*, 1995 y por el color dorado del material. *Cuentas doradas colgando*. Dimensiones variables según la instalación. The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York © The Felix Gonzalez-Torres Foundation.
- [Fig. 34] Dora García, *Leído con dedos de oro*, 1999 © Dora García.
- [Fig. 35] Dora García, *Oro 1 y Oro 2*, 1999 ©, video-performance proyectada sobre un monitor antiguo o bien con un proyector sobre la pared. *Oro 1* dura 17:22 y *Oro 2* 7:44. Sin sonido. Edición de 3. copyright Dora García.
- [Fig. 36] Dora García, *Oro 1*, still, 1999 © Dora García.
- [Fig. 37 y 38] Dora García, *Oro 2*, dos stills, 1999 © Dora García.
- [Fig. 39] Lucio Fontana, *Signorina Seduta*, 1931 © Fondazione Lucio Fontana, Milán
- [Fig. 40] Anuncio de Paco Rabanne
- [Fig. 41] Dora García, *Oro 1*, still, 1999 © Dora García.
- [Fig. 42] Dora García, *Oro 1*, still, 1999 © Dora García.
- [Fig. 42] Dora García, *Oro I*, still, 1999 © Dora García.
- [Fig. 43] Lucio Fontana, *Signorita seduta*, detalle, 1931, bronce policromada, Museo del Novecento, Museo Cívico de arte de Milán © Fundación Lucio Fontana, Milán.

### APÉNDICE 3.

#### Entrevistas a los artistas por la autora

- [Fig. 1] Elena del Rivero ante de su obra *Dishcloth*, 2009.
- [Fig. 2] Elena del Rivero, *Para Eloísa*, 2001, tinta y pan de oro sobre madera, 25 x 25 cm. Reproducida en página 227 de *Elena del Rivero. A mano: trabajos sobre papel*. Fotografía: Corchado. © Elena del Rivero.
- [Fig. 3] Elena del Rivero, *Danae*, 2008, 150 x 179 cm. Hilo, láminas de oro y óleo sobre lienzo. Fotografía de la autora © Elena del Rivero.

- [Fig. 4.] Elena del Rivero, *Serie Af Klint # E3*, 2008, láminas de oro de 22 quilates y gouche e hilo de seda sobre papel de abacá, 36 x 29 cm. [En línea] Disponible en: <[www.the-paraclete.com/](http://www.the-paraclete.com/)> © Elena del Rivero.
- [Fig. 5] Elena del Rivero, *Dishcloth*, 2008, láminas de pan de oro de 23 quilates sobre papel de abacá, 198 x 198 cm. Fotografía de la autora. © Elena del Rivero.
- [Fig. 6] Elena del Rivero. *Objeto III*, 2008, 40 x 49,5 cm. (13 x 16 in), láminas de pan de oro de 23 quilates y gouache sobre madera. Fotografía de la autora. © Elena del Rivero.
- [Fig. 7] Elena del Rivero, *Wound #16*, 2008, 91,4 x 63,5 cm, láminas de pan de oro de 23 quilates, láminas de platino e hilo sobre papel toshi. Fotografía de la autora. © Elena del Rivero.
- [Fig. 8]: Elena del Rivero, *Wound #16*, 2008, 91,4 x 63,5 cm, láminas de pan de oro de 23 quilates, láminas de platino e hilo sobre papel toshi. Detalle de los alfileres. Fotografía de la autora. © Elena del Rivero.
- [Fig. 9] Carmen Calvo el día de la entrevista, 2011. Foto: la autora © Carmen Calvo.
- [Fig. 10] Carmen Calvo, *C'est le malheur*, 2001, técnica mixta, collage, fotografía, 110 x 150 cm. [En línea] Disponible en: <[www.carmencalvo.es/](http://www.carmencalvo.es/)> © Carmen Calvo.
- [Fig. 11] Miguel Ángel Rojas y la autora ante *El Nuevo Dorado*, 2012, hoja de coca deshidratada y pulverizada, carbón vegetal en polvo, base neutra de serigrafía y pan de oro sobre papel de fibra de poliestireno, 48 módulos de 50 x 50 cm. 2 x 6 metros el día de la entrevista. Foto: la autora © Miguel Ángel Rojas.
- [Fig. 12] Miguel Ángel Roja, *Expectations*, 2008, módulos de acrílico, pan de oro y oro electrolítico, 15 x 52 cm. © Miguel Ángel Rojas.
- [Fig. 13] Foto de Sarah van Sonsbeeck en ARCO 2012. Foto: la autora © Sarah van Sonsbeeck.
- [Fig. 14] Foto de Fritzia Irizar. [En línea] Disponible en: © Fritzia Irizar
- [Fig. 15] Fritzia Irizar. *Sin título (sobre el desgaste)*, 2010. [En línea] Disponible en: © Fritzia Irizar
- [Fig. 16] Fritzia Irizar, *Sin título (Ilusión y decepción II)*, 2011, pan de oro, serie infinita (en esta publicación 1, 2, 3 y 4), dimensiones variables (aprox. 5 cm). [En línea] Disponible en: <http://www.fritziarizar.com/#!ilusion-espao1-y-2/c1swd> © Fritzia Irizar.
- [Fig. 17] Fritzia Irizar, *Sin título (Ilusión y decepción II)*, 2011. [En línea] Disponible en: <http://www.fritziarizar.com/#!ilusion-espao1-y-2/c1swd> © Fritzia Irizar.
- [Fig. 18] Karmelo Bermejo. Cortesía del artista. © Karmelo Bermejo.
- [Fig. 19] Karmelo Bermejo, *Pepita de oro macizo pintada de oro falso*, 2011 (Exposición, en MARCO, Vigo). [En línea] Disponible en: <[www.karmelobermejo.com/](http://www.karmelobermejo.com/)> © Karmelo Bermejo.
- [Fig. 20] Karmelo Bermejo, *Componente entero de un electrodoméstico de la casa del director de un centro de arte reemplazada por una réplica de oro macizo con los fondos del centro que él dirige*, 2010. [En línea] Disponible en: <[www.karmelobermejo.com/](http://www.karmelobermejo.com/)> © Karmelo Bermejo.
- [Fig. 21] Karmelo Bermejo. *Escarpias de oro macizo para sujetar obras de arte*, 2009. [En línea] Disponible en: <[www.karmelobermejo.com/](http://www.karmelobermejo.com/)> © Karmelo Bermejo.

